Dimensions du discours littéraire au XIXe siècle

Coordination
ANCA SÎRBU et LILIANA FOŞALĂU

Hugo Dumas Zola

EDITIONS UNIVERSITAIRES «AL. I. CUZA» IAŞI


Scanned with OKEN Scanner

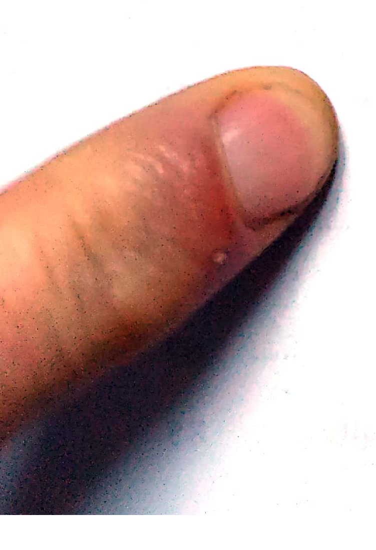
DIMENSIONS DU DISCOURS LITTÉRAIRE AU XIX-e SIÈCLE
HUGO – DUMAS – ZOLA

COORDINATION
ANCA SÎRBU ET LILIANA FOŞALĂU

EDITURA UNIVERSITĂȚII „ALEXANDRU IOAN CUZA"
IAȘI – 2004

Scanned with OKEN Scanner

TABLE DES MATIÈRES



Scanned with OKEN Scanner

ROBERT MASSART

Dumas - Hugo – Zola et les Antilles

Comment faire pour parler en même temps de ces trois auteurs pour la simple raison que l'on a commémoré en 2002, pour les deux premiers, le bicentenaire de la naissance, et, pour le troisième, le centenaire de la mort ? J'ai eu envie de leur trouver un point commun un peu inattendu, et je me suis rappelé qu'Alexandre Dumas, père, était ce métis que les Parisiens avaient surnommé « l'amant mulâtre du boulevard du Crime » ... Nous y reviendrons. Oui, bien que natif de Villers-Cotterêts, une localité on ne peut plus française (tout le monde a entendu parler de l'Ordonnance de 1539), Alexandre Dumas est néanmoins le petit-fils d'une esclave noire, Marie-Céssette Dumas, née à Jérémie (une ville de l'actuelle république d'Haïti). Son grand-père, le Marquis Antoine-Alexandre Davy de la Pailleterie, alors installé dans la colonie de Saint-Domingue, avait eu un fils naturel avec cette esclave, Thomas-Alexandre, qu'il refusa de reconnaître pour ne pas transmettre à un mulâtre le nom d'une vieille famille de l'aristocratie française. Ce fils, le père de l'écrivain, fut général d'Empire sous Napoléon I-er.

Alexandre Dumas, le petit-fils, ne présentait plus beaucoup de traits physiques typiques de ses origines africaines, toutefois son abondante chevelure foncée très bouclée, presque crépue, et son teint basané, lui valurent une quantité astronomique de succès amoureux qu'il allait souvent chercher dans le quartier des théâtres populaires, à Paris, du côté des Grands Boulevards. Vers les années 1830, une section de ces boulevards n'était qu'une suite ininterrompue de salles de spectacle, on l'appelait « le boulevard du crime » en raison des nombreux meurtres et assassinats qui s'y passaient tous les jours ... sur la scène. Le jeune écrivain adorait cette atmosphère, autant qu'il appréciait les petites

ouvreuses de théâtre et les jeunes actrices de troisième catégorie qu'il y croisait. C'est avec l'une d'entre elles qu'il eut à son tour un fils naturel, le célèbre Alexandre Dumas fils, l'auteur de *la Dame aux Camélias*.

Et les Antilles dans tout cela ? Ses origines particulières ont-elles tourmenté l'auteur du *Comte de Monte-Cristo* ? Apparemment non. Pourtant, en cherchant bien dans son oeuvre immense, on finit par trouver un roman oublié aujourd'hui : *Georges*, sous-titré *Le Planteur de l'Ile de France*, paru en 1843. L'Ile de France, tout le monde le sait, il ne s'agit pas de la région qui entoure Paris, mais de l'ancien nom de l'Ile Maurice, à l'époque où elle constituait, avec l'Ile Bourbon - La Réunion -, un des fleurons coloniaux de la France, dans l'Océan Indien. Dumas a choisi de situer son récit dans le cadre déjà éprouvé du roman de l'abbé de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*. Il ne connaissait pas les îles, et eût été bien en peine de décrire celle de ses aïeux, Saint- Domingue.

De quoi parle *Georges* ? Le récit se situe à l'époque de la conquête anglaise, pendant la Restauration. Le racisme est au centre de ce roman, un thème que Dumas n'a jamais repris ailleurs, et pourtant sa sympathie y est évidente pour les métis et les esclaves, même si l'ouvrage n'a rien d'anti-esclavagiste. Alexandre Dumas n'a jamais souffert particulièrement de son aspect sang-mêlé, si ce n'est qu'il eut à subir quelques rosseries, comme « l'amant mulâtre », cité plus haut, ou cette anecdote : un jour, dans un salon parisien où il se trouvait, entre un invité qui, l'ayant reconnu, se met à parler de « nègres ». Comme Alexandre Dumas ne réagit pas, le monsieur s'adresse directement à lui en disant : - Mais vous, Monsieur Dumas, avec tout ce sang nègre qui coule dans vos veines, vous devez en savoir quelque chose ? L'écrivain lui répond alors : - Certainement Monsieur, car mon grand-père était un singe et mon père, un nègre, effectivement. Vous voyez, l'histoire de ma famille a commencé comme la votre finit.

Victor HUGO aurait-il vécu à Saint-Domingue ? Non. On sait qu'il naquit à Besançon, en Franche-Comté, et qu'il passa une petite partie de son adolescence en Espagne, ainsi que quelques années dans les Iles Anglo-Normandes et en Belgique. Ce que l'on sait moins, ou qui est plus curieux, c'est qu'il écrivit son premier roman à l'âge de 16 ans, en

Scanned with OKEN Scanner

1818, en quinze jours, à la suite d'un pari, et que ce roman, ou plutôt cette longue nouvelle, qui s'intitule BUG-JARGAL (Les Contes sous la tente), raconte la lutte d'indépendance des esclaves noirs de la partie française de Saint-Domingue, la future Haïti, contre les colons français, sous la Révolution, précisément lors de l'insurrection de 1791 menée par Toussaint Louverture (Bug-Jargal), Jean-Jacques Dessalines et quelques autres anciens esclaves. Toussaint Louverture, déporté en France y finira ses jours en prison (réhabilité, il repose maintenant au Panthéon). Quant à Dessalines, il poursuivra le combat contre le corps expéditionnaire français. Napoléon I, poussé par sa première épouse d'origine créole (née à la Martinique), Joséphine Tascher de la Pagerie, connue sous le nom de Joséphine de Beauharnais, rêvait d'une reconquête de la colonie pour y rétablir l'esclavage (aboli par la Convention), mais en vain. Le 1e janvier 1804, Dessalines proclama l'indépendance de la première République noire, Haïti, dont il fit un empire neuf mois plus tard, prenant lui-même le titre d'empereur Jacques Ier. Deux ans plus tard, il fut vaincu et abattu par deux de ses anciens compagnons, Pétion, un métis, et Henri Christophe.

L'ancienne capitale coloniale, Le Cap Français, fut rebaptisée Cap-Haïtien, tandis que la nouvelle capitale était installée dans la ville de Port-au-Prince (du nom d'une frégate française, le Prince, qui y avait mouillé). Les Haïtiens prononcent « porTauprince ».

En 1826, sans nom d'auteur, Hugo publia la seconde version remaniée de *Bug-Jargal*.

Emile ZOLA était le fils d'un immigré italien et d'une Française. Il vécut longtemps dans le Midi avant de monter à Paris. Quel lien peut-il y avoir entre lui et les Antilles ? J'avoue que j'ai cherché assez longtemps avant que l'évidence ne me saute aux yeux : l'Affaire Dreyfus !

Avec la publication de son manifeste « J'accuse », Emile Zola, rallié aux idées de gauche, prenait ouvertement le parti de l'officier juif injustement accusé de trahison et déporté au bagne de l'île du Diable, au large de Cayenne ... en Guyane. Or la Guyane fait partie des Antilles françaises (L'Université des Antilles comprend trois implantations, à la Guadeloupe, à la Martinique et à Cayenne). On rattache aussi les écrivains

Scanned with OKEN Scanner

guyanais à la littérature antillaise, tels les deux plus célèbres : René Maran, le précurseur de la littérature négro-africaine, avec son roman *Batouala*, couronné par le Goncourt en 1921, et le grand poète Léon-Gontran Damas, l'auteur, entre autres, de *Pigments*.

Enfin, en guise de conclusion, mais ceci est un clin d'oeil déguisé en une petite étude lexicale ... Probablement à cause de ses prises de position dreyfusardes, Zola mourut d'une asphyxie au gaz carbonique (un assassinat déguisé en accident) due au tirage défectueux de son poêle. Un poêle à charbon, c'est un appareil de chauffage domestique, de là au chauffage central, il n'y a qu'un pas ... Le chauffage central est alimenté par un réservoir d'eau que l'on fait chauffer (par le charbon, le gaz ou le mazout). Ce réservoir est appelé en français standard «une chaudière», et, par un phénomène de métonymie, c'est l'ensemble de l'appareil domestique qui s'appelle couramment « la chaudière » : une chaudière à gaz, une chaudière à mazout ... Mais ce n'est pas toujours si simple : en Roumanie, j'ai entendu l'expression « une centrale thermique » ... ce qui fait plutôt référence à une énorme usine. En français du Canada, le mot chaudière signifie aussi un seau, un seau d'eau, par exemple, si bien que, pour éviter les malentendus, la chaudière du chauffage central se dit volontiers « une fournaise », et c'est comme cela que la brave chaudière à mazout devient, à Montréal, une « fournaise à huile » (probablement un calque de l'anglais «oil furnace»).

Et, pour terminer, il faut savoir qu'aux Antilles - nous y voilà revenus - le mot chaudière est aussi synonyme d'une marmite ou d'une grande casserole pour cuire des aliments et, donc, pour y faire aussi chauffer de l'eau.

Scanned with OKEN Scanner

MARINA MURESANU IONESCU

Hugo, l'halluciné?

Dans Victor Hugo il y a tout. Par où commencer ? Tous les genres, tous les types de discours se côtoient, interfèrent dans un flux parfois inouï. Comment le lire pour le saisir ? Il faudrait d'abord « se débarrasser » de lui – a-t-on dit – c'est-à-dire écarter tous les clichés, les lieux communs scolaires, les rabâchages des commémorations qui l'étouffent. Il faut, autrement dit, le libérer, laisser entendre sa voix. Il faut le lire et le re-lire, le (re)découvrir à chaque fois.

Il est évident que, 200 ans après sa naissance, on ne lit plus *tout* Hugo. On lit des parcelles textuelles, des bribes, souvent des textes tronqués, découpés aux ciseaux pour qu'ils puissent remplir les cases vides des manuels, des anthologies, des panoramas ... Doit-on y voir une « mutilation » de l'oeuvre ou la seule solution possible ? Il faut casser le bloc, le fissurer, pour libérer des phrases – les plus éloquentes, les plus belles. Il faut disloquer de grands pans de l'Œuvre pour accéder aux joyaux cachés dans les recoins. Il faut trouver les paroles jamais (bien) lues, jamais ou rarement citées, jamais vraiment vues, cachées sous la multitude des couches de lectures.

Et pourtant, à la fin de toute approche, si raffinés que soient les instruments, il subsiste toujours un doute, un point d'interrogation. A-t-on bien lu, bien compris, est-ce vrai ou faux ? Hugo est un magicien capable de donner aux paroles le sens qu'il veut. Il peut tout dire, même le silence. Avant Rimbaud, pourrait-il s'enorgueillir d'avoir « exprimé l'inexprimable » ?

Dans ces conditions, l'élément le plus important de notre titre demeure le point d'interrogation. Que Victor Hugo fût un « halluciné » à ses heures, personne ne pourrait le contester sans risque. Ce qui nous intéresse

Scanned with OKEN Scanner

c'est s'il le fut vraiment ou bien s'il n'a fait que jouer un rôle de plus parmi des centaines d'autres rôles ? L'hallucination hugolienne est-elle authentique ou feinte ? Nous n'allons sans doute pas tenter une incursion psycho-, physio-, socio-logique pour essayer de trouver la réponse. Tenons-nous-en aux textes, la seule chose palpable, le seul point d'appui possible.

Deux textes nous ont servi de point de départ pour les réflexions qui suivent.

6 septembre 1847

Cette nuit j'ai rêvé ceci. On avait parlé d'émeutes toute la soirée à cause des troubles de la rue Saint-Honoré.

Je rêvais donc. J'entrai dans le passage obscur. Des hommes passèrent auprès de moi et me coudoyèrent dans l'ombre. Je sortis du passage. J'étais dans une grande place carrée, plus longue que large, entourée d'une espèce de vaste muraille ou de haut édifice qui ressemblait à une muraille et qui la fermait des quatre côtés. Il n'y avait ni portes ni fenêtres à cette muraille ; à peine ça et là quelques trous. A de certains endroits le mur paraissait criblé ; dans d'autres il pendait à demi entrouvert comme après un tremblement de terre. Cela avait l'aspect nu, croulant et désolé des places des villes d'Orient. Pas un seul passant. Il faisait petit jour. La pierre était grisâtre, le ciel aussi. J'entrevoyais à l'extrémité de la place quatre choses obscures qui ressemblaient à des canons braqués.

Une nuée d'hommes et d'enfants déguenillés passa près de moi en courant avec des gestes de terreur.

Sauvons-nous, criait l'un d'eux, voici la mitraille. Où sommes-nous donc ? demandais-je. Qu'est-ce que c'est que cet endroit-ci ?

-Vous n'êtes donc pas de Paris ? reprit l'homme. C'est le Palais-Royal.

Je regardais alors et je reconnut en effet dans cette affreuse place dévastée et en ruine une espèce de spectre du Palais-Royal.

Les hommes s'étaient enfuis comme une nuée. Je ne savais où ils avaient passé.

Scanned with OKEN Scanner

Je voulais fuir aussi. Je ne pouvais. Je voyais dans le crépuscule aller et venir une lumière autour des canons.

La place était déserte. On entendait crier : Sauvez-vous ! On va tirer ! Mais on ne voyait pas ceux qui criaient.

Une femme passa près de moi. Elle était en haillons et portait un enfant sur le dos. Elle ne courait pas. Elle marchait lentement. Elle était jeune, pâle, froide, terrible.

En passant prés de moi elle se tourna et me dit : - C'est bien malheureux ! le pain est à trente-quatre sous, et encore les boulangers trompent sur le poids.

Je vis la lumière faire un éclair au bout de la place, et j'entendis le canon. Je m'éveillai.

On venait de fermer la porte cochère avec bruit.

(Choses vues)

Victor Hugo. –Qui est là ?

- La Mort.

- Continue la réponse commencée. Nous t'écoutons.

- En vérité, ce serait une chose étonnante et immense ; jusqu'ici les grands esprit sont morts comme les petits ; corps ensevelis, oeuvres terminées ; sépulcres ouverts, livres fermés ; leur dernier mot à la terre a été dit par leur dernier souffle ; leur épitaphe a été leur adieu et cet Eschyle, ce Dante, ce Cervantes, ce Shakespeare, ce Molière, qui avait été chacun dans leur temps la pesanteur morale de leur monde, ces blocs de génie, ces rocs de pensée, ces immensités, ces cerveau-planètes, ces fronts qui avaient des horizons comme les déserts et des gouffres comme les montagnes, hélas ! dès que leur fosse eut été creusée à dix pieds sous le ciel, ils ne furent plus qu'un peu de poussière dans beaucoup de cendre (...) hélas ! hélas ! ces tombeaux sont morts.

- J'ai appliqué cette expression tombeaux morts aux tombeaux oubliés, dans des vers inédits.

- Toi, que le tien soit vivant ; qu'à de certains intervalles il se mette à parler à la postérité et à lui dire des choses inconnues, et qui auront eu le temps de mûrir dans la terre. L'impossible d'aujourd'hui est le nécessaire de demain. Echelonne dans ton testament tes oeuvres posthumes de dix ans en dix ans, de cinq en cinq ans ; vois-tu d'ici la

Scanned with OKEN Scanner

grandeur d'un tombeau qui, de temps en temps, à des heures de cirse humaine, quand il passe de l'ombre sur le progrès, quand il passe des nuages sur l'idée, ouvre tout à coup ses deux lèvres de pierre et parle. On cherche, ta tombe trouve. On doute, ta tombe affirme. On nie, ta tombe prouve. Et que prouve-t-elle ? Ce qu'elle contient ; elle prouve, avec je ne sais quelle autorité sombre et solennelle, toutes les vérités qui sont encore aujourd'hui dans l'avenir. Toi mort, tu aides les vivants ; toi muet, tu les enseignent ; toi invisible, tu les vois ; ton oeuvre ne dit pas peut-être. Elle dit : certainement. Elle ne cherche pas les faux-fuyants ; elle va droit au but. Sache qu'un spectre ne connaît pas les précautions oratoires, les fantômes sont hardis, les ombres ne clignent pas les yeux devant les lumières ; donc, fais pour le XXe siècle une oeuvre affirmative plutôt qu'une oeuvre dubitative pour le XIXe siècle. Enferme-la avec toi dans ton sépulcre pour qu'à des époques fixées par toi on vienne l'y chercher. Jésus-Christ n'a ressuscité qu'une fois ; toi tu peux remplir ta tombe de résurrections ; tu peux, si mon conseil te semble bon, avoir une mort inouïe ; tu dirais en mourant : vous me réveillerez en 1920, vous me réveillerez en 1940, vous me réveillerez en 1960, vous me réveillerez en 1980, vous me réveillerez en l'an 2000. Tu t'endormirais dans l'anxiété universelle ; ta mort serait un formidable rendez-vous donné à la lumière et une formidable menace jetée à la nuit (...)

(Procès-verbal de la table tournante le vendredi 29 septembre 1854 , entre 15 et 19 heures)

Que signifiait être un « halluciné » à l'époque de Victor Hugo ?

Le terme *hallucination* n'apparaît pas dans l'*Encyclopédie* de Diderot. Il est enregistré pour la première fois dans le *Dictionnaire de l'Académie* en 1835, avec le sens suivant : « Erreur, illusion d'une personne qui croit avoir des perceptions qu'elle n'a pas réellement ». Certains dictionnaires l'avaient consigné, avec prudence, même avant : « certaines affections de la vue dans lesquelles les objets sont représentés autrement qu'ils ne devraient l'être » - *Dictionnaires* de Gattel (1819) et de Laveaux (1820). Une définition plus stricte, puisque médicale, est offerte par le docteur Esquirol, vers 1817, dans le tome 20 du *Dictionnaire des sciences médicales. Biographie médicale*, Paris, Panckoucke, 1812-1822 : « Un

homme qui a la conviction intime d'une sensation actuellement perçue, alors que nul objet extérieur propre à exciter cette sensation n'est à portée de ses sens, est dans un état d'hallucination. *C'est un visionnaire* ». (apud Anthony R. W. James). Notons l'ambiguïté introduite par Esquirol par l'appel au mot « visionnaire » car il est difficile de voir une synonymie entre « halluciné »et « visionnaire ». Dans une acception moderne, on peut être visionnaire sans être halluciné. Et à Hugo on a collé plus d'une fois cette étiquette. Le terme hallucination apparaît à la même époque sous la plume de certains écrivains, tels Balzac, Nodier et George Sand. Flaubert parlera plus tard de l' « hallucination artistique » En 1835, Charles Nodier publie dans *Le Temps*, à la suite d'un procès célèbre, l'article « Des hallucinations et des songes en matière criminelle ». Comme, à l'époque, la société française se « médicalise » beaucoup, on voit s'amplifier les discussions autour de la folie, aliénation, onirisme et autres phénomènes de la vie mentale. Les termes et les notions se contaminent souvent réciproquement et les frontières s'effacent parfois, comme on peut le percevoir aussi dans le titre d'un livre à succès de l'époque *: Des Hallucinations ou Histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, des rêves, du magnétisme et du somnambulisme* par A. Brierre de Boismont, 1845 (troisième édition en 1862). Avec le livre de Boismont, la question de l'hallucination entre dans le domaine public et une idée importante se fait place, celle que l'hallucination peut co-exister avec la raison.

Dans quelle mesure Hugo était-il au courant de ces débats ou intéressé par le problème ? Il est difficile de croire qu'il les ait ignorés. Il utilise le mot *hallucination* deux fois dans *Notre-Dame de Paris*. Il ne lui consacre pas de développement particulier, lui qui avait presque tout abordé mais on peut percevoir dans les ouvrages d'après 1860 sa préoccupation croissante pour tout ce qui concerne la vie mentale avec ses avatars, qu'il s'agisse de génie, prophète, folie, rêve et autres phénomènes de ce type. Dans *Les Travailleurs de la mer*, il écrit que le personnage Gilliat « ignorait le mot hallucination, mais connaissait la chose ». Remarque importante pour l'attitude de Victor Hugo envers l'hallucination : il semble vouloir déconsidérer le mot mais valoriser la chose (v. A. R. W. James). Dans *William Shakespeare*, il l'évoque en rapport

Scanned with OKEN Scanner

avec l'idée de génie et d'esprit prophétique qu'il considère comme un « phénomène humain et normal ». Toutes ses remarques laissent entendre l'option pour l'idée de la « normalité » de ces apparentes anomalies de l'esprit et de leur nécessité pour la création. Dans *William Shakespeare* on peut lire : « (...) cette ouverture étrange aux souffles inconnus est nécessaire à la vie profonde de l'art » et l'hallucination ne semble être en rien un phénomène pathologique. Il réfute également l'idée que le génie est une variété de folie. Notons que le sens actuel du terme élimine toute idée de normalité. *Le Petit Robert* le définit comme : perception pathologique de faits, d'objets qui n'existent pas, de sensations en l'absence de tout stimulus extérieur, erreur des sens, illusion.

Nous pouvons donc deviner ce que Hugo pense de l'hallucination. Essayons de voir comment il la vit. *Voir* et *entendre* sont deux vocables privilégiés sous sa plume, tout comme *l'ombre*, terme polysémique et riche :

> *Si l'ombre continue de se faire autour de moi, je sortirai de la vie moins triste que je ne l'aurais cru. J'ai beaucoup joui de ce que la vie a de bon et surtout de ce qu'elle a de doux... Le jour où personne ne m'aimera plus, ô mon Dieu, j'espère bien que je mourrai.*
>
> *Choses vues, 28 août 1847.*
>
> *Dans la nuit du 1er au 2 novembre, de la Toussaint au jour des morts, au milieu de la nuit, j'ai entendu dans ma chambre, l'ombre était profonde, par deux fois, un bruit singulier. Comme il est certain que notre terre n'est pas le monde et comme il y a nécessairement des communications entre les créations, je me tais et je m'incline.*
>
> *Choses vues, 2 novembre 1882.*

Le fait de voir est primordial pour Hugo et il dépasse la perception sensorielle du monde. *Choses vues* est l'un des livres les plus importants et les plus modernes, fait de textes de longueur variable qui vont de la notation fulgurante de quelques lignes jusqu'à la narration ou la méditation de plusieurs pages. Il y a du Baudelaire et du Rimbaud dans

Scanned with OKEN Scanner

Choses vues, le Baudelaire de *Mon coeur mis à nu* et du *Spleen de Paris* et le Rimbaud des *Illuminations*. Certaines pages sont de vrais poèmes en prose, genre qui naît sous les yeux de Hugo mais face auquel il ne réagit pas, explicitement du moins. La nuit et l'ombre occupent une place de choix. Le mystère attire Hugo en même temps que le quotidien le plus concret. Il est tantôt acteur tantôt spectateur.

Mais revenons à la question de départ et aux deux textes choisis comme exemples privilégiés.

Le rêve du 6 septembre 1847. C'est un exemple type de discours onirique, en possédant toutes les caractéristiques. Le récit de rêve comporte des indices textuels qui s'organisent selon les règles d'une rhétorique spécifique. Essayons de les passer rapidement en revue.

- « Cette nuit j'ai rêvé ceci. On avait parlé d'émeutes toute la soirée à cause des troubles de la rue Saint-Honoré. (...) Je m'éveillai.

On venait de fermer la porte cochère avec bruit. »

Le récit de rêve est une portion de texte bien délimitée par un incipit et une clausule qui indiquent le début et la fin du rêve, le plus souvent accompagnés par une explication extérieure appelée par les spécialistes un « instigateur » de rêve.

- « Je rêvais donc. J'entrai dans un passage obscur. (...) Je sortis du passage. J'étais... »

Le récit onirique est toujours rédigé à la première personne (sauf exception littéraire lorsqu'un narrateur peut raconter le rêve d'un autre personnage) l'expérience relatée étant très personnelle. L'aspect le plus délicat c'est celui de la fidélité du discours verbal produit par le sujet éveillé, par rapport au discours imagé du rêve. Celui-ci est doublement faussé : par le décalage temporel et le changement de registre. La parole introduit souvent une cohérence absente dans le rêve. De ce point de vue, le rêve de Hugo est particulièrement cohérent. Il y a peu de « bizarreries », pourtant l'atmosphère de rêve est convaincante. Les notations brèves, le rythme alerte rendent bien la succession rapide des séquences oniriques.

- « Je rêvais donc. J'entrai dans un passage obscur. Des hommes passèrent auprès de moi et me coudoyèrent dans l'ombre. Je sortis du passage. J'étais... »

Le temps des verbes c'est presque sans exception le passé, choix normal étant donné que le récit onirique se fait obligatoirement après coup. C'est toujours un souvenir, plus ou moins limpide ce qui justifie la présence de l'imparfait. Le temps le plus fréquent c'est le passé simple, temps de la narration, qui rend mieux le caractère surprenant, inattendu des événements racontés. Le rêveur est à la fois protagoniste et spectateur de sa propre aventure qu'il regarde comme une séquence cinématographique. Il est en quelque sorte envahi par son propre rêve – ce qui est valable aussi pour l'hallucination, la vision, le délire – et c'est pour cette raison que son discours est construit de façon à le déresponsabiliser des images incongrues ou inacceptables du rêve.

- « (...) ce qui ressemblait à une muraille (...) A de certains endroits le mur paraissait criblé (...) Cela avait l'aspect nu, croulant et désolé des places des villes d'Orient (...) J'entrevoyais à l'extrémité de la place quatre choses obscures qui ressemblaient à des canons braqués. »

Dans le récit onirique apparaissent souvent des constructions verbales destinées à exprimer l'incertitude du sujet quant aux faits racontés : *(me) sembler, ressembler, paraître, croire (voir, entendre), avoir l'impression, avoir l'air, l'aspect*, etc. Rien n'est sûr lorsque l'on se propose de raconter un rêve, tout semble fuir, même si tout est *vu* – d'où la fréquence du verbe *(se)voir* aussi, très souvent au passé simple.

Assez souvent – le texte de Hugo offre de tels exemples – cette incertitude et l'effet de surprise sont rendus aussi par la présence d'adverbes modalisants du type : *peut-être, soudain, comme si*, etc.

Tout porte à croire que nous avons affaire à un récit de rêve authentique. Tel que Jean-Daniel Gollut le souligne, peu importe si le rêve est réel ou inventé, les mécanismes linguistiques du récit onirique sont les mêmes. Si Hugo est un halluciné, il en est un qui maîtrise parfaitement le savoir de la construction discursive.

Scanned with OKEN Scanner

Procès-verbal de la table tournante du 29 septembre 1854. C'est un dialogue (imaginaire ?) du poète avec la Mort lors d'une séance de spiritisme. La Mort est très bavarde et tient de longs discours tandis que le poète l'écoute respectueusement. En plus elle est très cohérente et très cultivée, citant Eschyle, Dante, Cervantes, Shakespeare et Molière. La Mort explique au poète ce qu'il faut faire pour s'assurer une postérité glorieuse et ne pas tomber en oubli tels les « blocs de génie », les « cerveaux-planètes » cités ci-dessus. Il faut que sa tombe soit vivante et ouverte « à des époques fixes », par des résurrections successives qui éclairent les générations à venir.

Comment situer ce texte ? Procès-verbal ? Est-ce un genre ? C'est de la pure contre-façon. La mégalomanie hugolienne trouve cette astuce transparente, naïve même pour induire l'idée d'une gloire posthume assurée. Cette fois-ci Victor Hugo n'est halluciné que par soi-même. Ou bien est-ce une forme de visionnarisme ? Sa tombe n'est-elle pas sans cesse revisitée ?

Bibliographie

Hugo Victor, *Choses vues*, édition présentée, établie et annotée par Hubert Juin, 2 tomes, Gallimard, coll. Folio Classique, 1997.

Bordet, Gaston, *Hugo Hier, maintenant, demain*, Delagrave, 2002.

Gollut, Jean-Daniel, *Conter les rêves.* La narration de l'expérience onirique dans les oeuvres de la modernité, José Corti, 1993.

James, Anthony R. W., « L'hallucination simple ? », *Revue d'Histoire Littéraire de la France,* 86e année, no. 6, novembre/décembre 1986.

Scanned with OKEN Scanner

CORINA PANAITESCU

Hugo dans ses préfaces

Hugo a écrit des milliers de pages de textes littéraires et, à côté de ces milliers de pages, quelques centaines de pages de préfaces[1]. Or, ces préfaces – certaines d'entre elles très célèbres, celle de *Cromwell*, par exemple – on y fait appel, surtout pour appuyer ou faciliter l'accès aux œuvres auxquelles elles sont annexées. On leur accorde, donc, – et à juste titre – un statut subalterne[2]. La relation la plus naturelle que la préface entretient semble être avec le texte qu'elle introduit.

Pourtant elle n'est pas la seule, surtout dans le cas de Hugo. Une autre relation nous paraît tout aussi possible à établir et peut-être encore plus profitable: il s'agit de la relation que ces préfaces lient entre elles, à longueur de temps et à longueur d'œuvre et qui les fait constituer un corpus à part, à sa vie propre et qui n'est pas intégralement subordonnée à la vie du texte (littéraire) qu'elles accompagnent.

Les caractéristiques formelles et leur fonctionnalité auprès du texte introduit[3] peuvent constituer un premier, et le plus immédiat, point d'intérêt dans leur approche. Nous nous y arrêterons de façon assez rapide, pour ne pas négliger un aspect pourtant définitoire de leur existence.

Le second point d'intérêt et qui, à nos yeux, est bien plus fort, c'est une fonction qu'elles remplissent indépendamment du texte accompagné – celle de précis de théorie esthétique.

Pour examiner les formes et les fonctions des préfaces hugoliennes nous profitons du corpus terminologique constitué par Genette dans *Seuils*.

Scanned with OKEN Scanner

La plupart des préfaces de Victor Hugo sont *originales* (accompagnant la I^e^ édition du livre). Un cas particulier est représenté par le recueil *Odes et Ballades* qui dispose d'une préface *originale* (1822, *Odes et poésies diverses*), quatre préfaces *ultérieures* (toujours plus amples, pour les éditions de 1823, 1824, 1826, 1828) et une dernière – la sixième donc – *tardive*, de 1853 celle-ci, placée donc à un quart de siècle de distance par rapport à la pénultième. Le fait qu'il a conservé, d'une édition à l'autre, les préfaces antérieures, a, pour première motivation, les corrections matérielles (y compris le mouvement des textes) qu'elles signalent. La seconde et, peut-être, non moins importante, consiste dans le souci de Hugo d'offrir au lecteur, à travers ces préfaces successives, le tableau de l'évolution de sa pensée – une pensée esthétique (pour 1828) doublée d'une pensée politique (en 1853): « On pourra remarquer, dans les idées qui y sont avancées – dit-il en 1828 – une progression de liberté qui n'est ni sans signification ni sans enseignement »[4] (1964, p. 285) (Il s'agit de la libéralisation romantique par rapport aux règles classiques). En 1853, l'évolution qu'il salue va du monarchisme à la démocratie, des « odes royalistes d'enfant et d'adolescent » jusqu'aux « poèmes et [de] livres démocratiques de l'homme fait » (1964, p. 287).

Une situation toujours quelque peu spéciale présente le roman *Notre-Dame de Paris* dont la préface, très courte, à l'édition originale de 1831, est complétée, l'année suivante, d'une *Note ajoutée à l'édition définitive* (de 1832). Si, dans la première préface qui, après avoir lu cette *Note ajoutée*…, s'avère être provisoire, Hugo avait indiqué le point de départ de son roman (un détail matériel et spirituel à la fois, le mot grec désignant *la fatalité*, plus précisément les lettres de ce mot gravées en pierre sur le mur de la cathédrale), dans la *Note ajoutée*… il se voit obligé de justifier certaines modifications dans le corps du livre: l'addition de quelques chapitres (initialement « égarés ») – et il le fait en avançant quelques idées bien intéressantes sur la composition d'une œuvre littéraire, ou artistique en général (nous y reviendrons). Il tourne, ainsi, une banale circonstance d'impression du texte, à l'avantage des développements de théorie littéraire – et ce n'est pas la seule fois qu'il le fait.

Scanned with OKEN Scanner

Soucieux, constamment, de la manière dont ses œuvres seront reçues par le lecteur, par le public, Hugo fait de ses préfaces un véritable guide de lecture où il déploie toute une "rhétorique valorisante du sujet" (pour revenir à Genette). Il met, ainsi, en valeur, son *utilité*: la préface des *Feuilles d'automne* (1831) explique « l'opportunité d'un volume de véritable poésie qui apparaîtrait dans un moment où il y a tant de prose dans les esprits, et à cause de cette prose même » (1964, p. 714); sa *modernité* ou bien sa *nouveauté*: dans la préface des *Orientales* (1829), par exemple, il affirme avoir voulu secouer un peu les habitudes de pensée, détruire les clichés: « jusqu'ici on a beaucoup vu l'époque moderne dans le siècle de Louis XIV et l'antiquité dans Rome et la Grèce; ne verrait-on pas de plus haut et plus loin, en étudiant l'ère moderne dans le moyen-âge et l'antiquité dans l'Orient? » (1964, pp. 580-581), tous les deux débordant de poésie; l'*unité* du livre, surtout s'il s'agit d'un recueil de poèmes – *unité tonale* comme, par exemple, dans *Les Chants du crépuscule*: « cet étrange état crépusculaire de l'âme et de la société dans le siècle où nous vivons » (1964, p. 813) (il est à remarquer que la préface, pivotant sur la question rhétorique « A quoi bon? » épouse la dominante tonale du recueil); – ou bien *unité thématique* comme pour les *Contemplations,* autant de « Mémoires d'une âme » (1967, p. 481).

A ce même guide de lecture constitué par les préfaces de Hugo appartiennent les recommandations faites aux lecteurs. Celle des *Contemplations* est bien connue: « Ce livre doit être lu comme on lirait le livre d'un mort » (*Idem*). D'ailleurs, Hugo n'est pas indifférent aux attributs du public auquel il s'adresse. Le plus souvent – et principalement pour les recueils poétiques – ses lecteurs sont censés être ceux qui sont capables d'entrer en résonance avec les états d'âme de l'auteur, des lecteurs sensibles, donc, à même de partager son émotion.

Lorsque les textes, tel les *Odes*, ont pour but de « solenniser » comme il dit, le souvenir de certains événements de l'époque, le poète n'oublie pas de mentionner, dans la préface, la qualité de « leçons pour les sociétés futures » de ses productions et, par voie de conséquence, de la préface même. Il y a là, toujours présente, l'idée qu'il doit *éclairer*, *former* ses lecteurs, aussi sensibles et aussi avisés qu'ils puissent être

Scanned with OKEN Scanner

par eux-mêmes – idée qui s'intègre, sans doute, à son incontestable « souci de postérité ». Cela devient d'autant plus visible dans les préfaces des drames (bien consistantes!) qui brossent l'image – très flatteuse mais, à force d'être reprise presque identiquement conventionnelle – d'un public vu comme une « foule intelligente et sympathique », avide d'assister à ses pièces. Le cas n'est pas lorsqu'il s'adresse au « public lettré » (pour la troisième édition des *Odes*) et qu'il répond à certains reproches et critiques.

Presque toutes les préfaces contiennent une *déclaration d'intention* de la part de l'auteur et qui parfois prend l'air d'une définition. Par exemple, sur *La légende des siècles*, Hugo dit qu'il a voulu « Exprimer l'humanité dans une espèce d'œuvre cyclique… » (1984, p. 3). A part cela, il offre parfois au lecteur des informations concernant la genèse de l'œuvre, sa documentation: pour *Notre-Dame de Paris* ou bien pour les *Contemplations*, il parle de la longue gestation du volume (« Vingt-cinq années sont dans ces deux volumes […]. L'auteur a laissé, pour ainsi dire, ce livre se faire en lui. La vie, en filtrant goutte à goutte à travers les événements et les souffrances, l'a déposé dans son cœur. ») (1967, p. 481)

Les *définitions génériques* s'avèrent parfois nécessaires. Pour *Odes et Ballades* elles sont présentes, déjà, dans le titre et seront reprises dans la préface, vu que, surtout, Hugo propose de "nouvelles odes", un nouveau genre. La plus fameuse définition générique reste celle de la préface de *Cromwell*, qui prend l'ampleur (dans les cinquante pages de la préface) d'une théorie du drame romantique et le ton programmatique d'un manifeste. Toujours une fonction de manifeste, mi-esthétique, mi-social semble remplir la courte préface des *Misérables*: « Tant qu'il existera, par le fait des lois et des mœurs, une damnation sociale créant artificiellement, en pleine civilisation, des enfers, […] tant qu'il aura sur la terre ignorance et misère, des livres de la nature de celui-ci pourront ne pas être inutiles. » (1983, p. 3)

Nous n'insistons plus sur les particularités vraiment formelles des préfaces de Hugo, qui tiennent de certains types de constructions discursives[5]: il s'agit de la prétérition que Hugo emploie à maintes reprises (pour *Les Feuilles d'automne*, par exemple, ou dans la préface de *Lucrèce Borgia* où il affirme ne pas avoir l'intention de répondre à

Scanned with OKEN Scanner

certaines critiques et pourtant il le fait), les tours de fausse modestie (lorsqu'il parle, dans la préface de 1828 des *Odes et Ballades*, du « petit nombre de personnes que ce genre d'études intéresse »), les pirouettes du discours, etc. L'art d'être grand préfacier, Hugo le connaît, ou le voit bien, par les menues ficelles.

Nous voudrions toutefois revenir à ce que nous avions déclaré être notre principal but – voir comment et de quoi prends corps, à travers ses préfaces, une théorie de la création artistique (littéraire surtout) et qui, ne visant pas à s'organiser en système, arrive pourtant à coaguler, avec assez d'homogénéité et de cohérence, autour de quelques idées fermes et tout à fait valables du point de vue de la recherche moderne. Nous tenons à préciser que nous avons délibérément laissé de côté la théorie du drame romantique – très connue, commentée et bien plus unitaire, celle-là – et que nous nous sommes intéressée surtout à la réflexion hugolienne sur la poésie et sur l'œuvre d'art en général.

Dans la préface de *Cromwell*, on le sait bien, Hugo place la poésie lyrique aux temps primitifs de l'humanité: « la poésie a trois âges, dont chacun correspond à une époque de la société: l'ode, l'épopée, le drame. Les temps primitifs sont lyriques, les temps antiques sont épiques, les temps modernes sont dramatiques. L'ode chante l'éternité, l'épopée solennise l'histoire, le drame peint la vie. » (1963, p. 423)

Selon lui, les attributs définitoires de cet âge primitif et qui imprègnent le lyrisme seraient la « naïveté », un idéalisme et une "rêverie" qui s'opposent au réalisme et à la réflexion critique propre à l'œuvre des temps modernes. Il tient, toutefois, à préciser qu'il ne s'agit pas d'une *présence exclusive* de ces traits mais d'une *présence dominante*, ce qui lui permettra de plaider les interférences, le « mélange » des genres: « Il y a du drame dans la poésie – dit-il dans la *Préface* des *Rayons et les Ombres* (1840) – et il y a de la poésie dans le drame. Le drame et la poésie se pénètrent comme toutes les facultés dans l'homme, comme tous les rayonnements dans l'univers. » (1964, p. 1011).

Le lyrisme a un caractère essentiel, profond, parce qu'il définit l'être. Il tient de l'essence de la pensée et non de sa forme. La poésie lyrique est moyen de connaissance, à la portée de ceux qui savent voir

Scanned with OKEN Scanner

au-delà des apparences et saisir, par-delà les contrastes du monde, son unité: « Au reste, le domaine de la poésie est illimité. Sous le monde réel, il existe un monde idéal, qui se montre resplendissant à l'œil de ceux que des méditations graves ont accoutumés à voir dans les choses plus que les choses [...] la poésie n'est pas dans la forme des idées, mais dans les idées elles-mêmes. La poésie, c'est tout ce qu'il y a d'intime dans tout. » (*Préface* des *Odes*, 1964, p. 265)

Quelles que fussent les formes prises par la poésie, son essence reste la même, « une et inépuisable », « comme Dieu » (*Préface* des *Voix intérieures*, 1964, p. 919) et elle prend la forme sublimée d'une réponse intérieure à une sollicitation extérieure, un « écho » « intime » et « secret » « de ce chant qui répond en nous au chant que nous entendons hors de nous » (*Ibidem*, p. 919) – la vibration de l'âme, l'émotion. La matière lyrique est donnée par le tout d'une existence. Le poète, tout comme le pélican de Musset (*Nuit de Mai*) nourrit son œuvre de sa vie même et se charge, en égale mesure, de la destinée humaine: « Ce sont, en effet, toutes les impressions, tous les souvenirs, toutes les réalités, tous les fantômes vagues, riants ou funèbres, que peut contenir une conscience, revenus et rappelés, rayon à rayon, soupir à soupir et mêlés dans la même nuée sombre. » (*Préface* des *Contemplations*, 1967, p. 481). La vie d'un homme et la vie de tous les hommes, la vie du poète et la vie de ses lecteurs. La vraie poésie aboutit à identifier poète et lecteur par l'intensité et l'authenticité de l'état poétique – et Hugo de repousser, d'un coup, au nom d'un « généralement humain » bien supérieur les reproches de subjectivisme: « On se plaint quelquefois des écrivains qui disent moi. Parlez-nous de nous, leur crie-t-on. Hélas! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas? Ah! insensé, qui crois que je ne suis pas toi! » (*Ibidem*, p. 482) On croirait entendre Baudelaire: « Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère! »

Le vague, le confus, Hugo les admet quelquefois au niveau du fond du poème et « bien plus rarement dans l'expression ». (*Préface* de *Rayons ...*, 1964, p. 1021) Il démonte le préjugé concernant « l'incompatibilité entre l'exact et le poétique »: « Le nombre est dans l'art comme dans la science. L'algèbre est dans l'astronomie, et l'astronomie touche

Scanned with OKEN Scanner

à la poésie; l'algèbre est dans la musique, et la musique touche à la poésie. L'esprit de l'homme a trois clefs qui ouvrent tout: le chiffre, la lettre, la note. » (*Ibidem*, p. 1021). Avant les symbolistes, Hugo ouvre le domaine du poétique à l'interférence des codes et à la rencontre des arts et des sciences.

La poésie a besoin de *liberté* pour s'épanouir: liberté du sentiment et liberté de l'imaginaire. Dans la préface de 1826 des *Odes et Ballades* le poète semble suggérer une distinction entre deux types de lyrisme, ou bien deux dominantes lyriques, l'une sentimentale (cultivée dans les *Odes*) et l'autre imaginative (dans les *Ballades*). En tout cas, la liberté leur est, à toutes les deux, également indispensable. Cette liberté veut dire spontanéité, élan créateur, coup de génie, enthousiasme et moins, sinon très peu, présence ordonnatrice de l'esprit. Par cela, Hugo se placerait aux origines de cette « poétique de l'expansion » que Marc Eigeldinger[6] decouvre chez Rimbaud, Lautréamont, Claudel et les surréalistes.

Les règles n'ont jamais engendré une grande littérature. Elles sont nécessaires autant qu'elles fixent des limites à ne pas franchir et se portent garant du goût, mais « La littérature ne vit pas seulement par le goût; il faut qu'elle soit vivifiée par la poésie et fécondée par le génie » (*Préface* des *Odes*, 1964, p. 276). Il est vrai que cette attaque lancée par Hugo contre les règles visait une cible bien plus proche, la littérature classique. Ses opinions et les arguments employés n'en ont pas moins une valabilité générale pour la création artistique, se dressant contre le conventionnel, le factice. Les normes et, liée à elles, la censure, affirme Hugo bien avant Valéry, ne doivent pas être extérieures, mais venues de l'intérieur.

Les règles ne font d'ailleurs qu'encourager l'imitation, tout à fait blâmable pour Hugo, au détriment de la création: « Le créateur, qui voit de haut, ordonne [au sens de „met de l'ordre" n.n.]; l'imitateur, qui regarde de près, régularise [...] la régularité est le goût de la médiocrité, l'ordre est le goût du génie. » (*Préface* des *Odes*, 1964, p. 281).

L'imagination est, peut-être, la faculté la plus créatrice. Elle n'a pas besoin de modèles. D'ailleurs les modèles en général, sont bannis de l'art, exception faite par les modèles naturels (offerts par la nature). La

Scanned with OKEN Scanner

poésie moderne, constate Hugo, est en train de faire un grand pas en avant, en se mettant « à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres terms, le corps à l'âme, la bête à l'esprit » (*Préface* de *Cromwell*, 1963, p. 416). Matei Calinescu[7] pense pouvoir discerner ici un fil qui relie Hugo, même si non pas de façon directe, à la poétique moderne de l'antipoétique. Il n'y a pas de limites dans l'art. Le poète doit disposer d'une liberté totale quant au choix du sujet. La valeur esthétique se trouve au niveau de la forme et pas du sujet: « A voir les choses d'un peu haut, il n'y a, en poésie, ni bons ni mauvais sujets, mais de bons et de mauvais poètes. D'ailleurs, tout est sujet; tout relève de l'art; tout a droit de cité en poésie » (*Préface* des *Orientales*, 1964, p. 577). Conviction qui sera, un siècle plus tard, celle des surréalistes.

Il n'y a pas de sujet poétique né. La poésie des grands événements, extérieurs ou intérieurs, cette « poésie de tumulte et de bruit », comme Hugo l'appelle dans la préface des *Feuilles d'automne* n'exclut pas une poésie de l'événement mineur, « des vers de la famille, du foyer domestique, de la vie privée », tels ceux des *Feuilles d'automne*. Bien avant ses confrères du siècle à venir, Hugo fait entrer dans le Temple bien exigu (à l'heure respective!) du lyrisme la poésie du quotidien.

Encore plus, il semble rejoindre Baudelaire quand il affirme le caractère inopérant de l'exigence morale dans l'art, dans la poésie, à la différence du théâtre, qui ne doit développer sur la scène « que des choses pleines de leçons et de conseils » (*Préface* de *Lucrèce Borgia*, 1979, p. 290), alors que « l'art seul, l'art pur, l'art proprement dit, n'exige pas tout cela du poète » (*idem).*

La mission du poète, aux yeux de Hugo, est complexe, souvent pénible, magnifique et ingrate à la fois. Outre le fait qu'il doit avoir la capacité de « fondre dans un même groupe de chants cette triple parole [la voix de l'homme, de la nature et des événements] » (*Préface* des *Voix intérieures*, 1964, p. 919), de vivre de la vie de tous les hommes et de « faire vibrer sans ses doigts comme les cordes d'une lyre » « toutes les fibres du cœur humain » (*Préface* des *Odes*, 1964, p. 277), le poète est un guide et un prophète. Baudelaire l'appelle « phare », Hugo, lui, le voit comme une « lumière » qui « doit marcher devant les peuples » et

Scanned with OKEN Scanner

« leur montrer le chemin ». Le poète est un artiste civilisateur, « à vision très ample et éclairée qui » doit contenir « la somme des idées de son temps » (*Préface* des *Rayons*..., 1964, p. 1021) et qui, témoin « impartial » de son époque, disposant d'un « tranquille regard »[8] qui lui permette de « se maintenir au-dessus du tumulte », sache préserver sa liberté (« Nul engagement, nulle chaîne. La liberté serait dans ses idées comme dans ses actions » - *idem*) pour que, tout en présentant l'actualité, il mette les fondements de l'histoire. Pour ce faire, deux qualités s'avèrent indispensables: l'*observation* et l'*imagination*, de leur conjonction résultant l'*inspiration*, la *génie*.

Lorsqu'il élargit la discussion sur les problèmes plus généraux de l'œuvre littéraire, Hugo subordonne celle-ci à une vision plutôt poétique de la composition. Tout comme pour le poème, qui « doit avoir la forme même du sujet » (*Préface* des *Burgraves*, 1979, p. 19) et où la *vérité* du fond devrait être en égale mesure une *vérité* de la forme, l'œuvre littéraire, fût-elle roman ou drame, dont disposer d'une composition « poétique », ce qui veut dire caractère unitaire de l'ensemble, caractère indispensable et irremplaçable des parties, accord parfait avec le sujet. C'est sous ce jour qu'il commente le triptique auquel s'intègre la *Légende des siècles* et surtout l'« architecture » de *Notre-Dame de Paris*: « Un roman [...] naît, d'une façon en quelque sorte nécessaire, avec tous ses chapitres; un drame naît avec toutes ses scènes. Ne croyez pas qu'il y ait rien d'arbitraire dans le nombre de parties dont se compose ce tout, ce mystérieux microcosme que vous appelez drame ou roman. La greffe ou la soudure prennent mal sur des œuvres de cette nature, qui doivent jaillir d'un seul jet et rester telles quelles. » (*Note ajoutée à l'édition définitive*, 1975, p. 5).

L'œuvre d'art (et l'œuvre littéraire, en l'occurence) a un caractère éternel, elle « persiste », même si elle est bâtie sur un sujet à caractère accidentel. Par la force du poète – de l'artiste, en général – elle doit acquérir son autonomie, en se débarrassant de la gangue des événements qui l'ont peut-être fait naître mais qui ne doivent plus régir son existence d'œuvre d'art. D'ailleurs, pour ce qui est de l'influence du social sur le littéraire, Hugo semble plutôt en renverser le sens: la littérature n'est

pas déterminée par l'histoire, les événements sociaux, mais c'est elle qui les anticipe.

Il n'en est pas moins vrai qu'un autre déterminisme – même si non pas fondamental – agit sur la genèse de l'œuvre et en le saisissant Hugo se montre encore une fois moderne: l'existence – même supposée – du lecteur (nous en avons déjà parlé). Le texte est message écrit, Hugo le sait bien, et en tant que tel il participe à un contrat de lecture: « Mais il faut toujours parler comme si l'on devait être entendu, écrire comme si l'on devait être lu, et penser comme si l'on devait être médité. » (*Préface* des *Odes*, 1964, p. 267). Il y a toujours une « attente » (il ne dit pas, quand même, « horizon d'attente »!) et une « curiosité » du lecteur qu'il fait avoir en vue, de même que l'évidence – de bon sens, semble dire Hugo – qu'il faut y avoir plusieurs lectures d'un même texte: « On peut prendre plusieurs vues d'une idée comme d'une montagne. Cela dépend du lieu où l'on se place. » (*Préface* de *Ruy Blas*, 1963, p. 1493). Et Hugo de prêcher la nécessité de l'*émancipation* d'un livre de son auteur, une fois qu'il aurait été produit: « il est né, le voilà […], il appartient à l'air et au soleil, laissez - le vivre ou mourir, comme il est. » (*Notre-Dame de Paris*, *Note ajoutée* …, 1975, p. 5).

Chose promise, chose pas toujours faite. Hugo, nous l'avons pleinement vu grâce à ses préfaces, n'a pas toujours laissé vivre ou mourir tout bonnement ses œuvres, il a continué à veiller sur elles – à notre profit, dirions - nous.

Notes

[1] Là-dessus, on pourrait se poser la question: pourquoi tant de préfaces chez Hugo? Et même plusieurs préfaces pour un seul volume, à l'occasion des réimpressions. Il est vrai que tous ses livres n'ont pas de préface, mais la plupart en ont. S'agirait-il d'une révérence devant le goût du temps, ou bien d'une nécessité intérieure? Ses contemporains aiment, il est vrai, les avis au lecteur, les avertissements, les introductions. Pratique pas du tout neuve, en fait: Hugo déclare quelque part qu'il admire beaucoup les avant-propos de Corneille et de Racine. Il y a, certainement, à l'origine de cette pratique, une certaine façon d'envisager le lecteur, de concevoir son statut, la relation qui s'établit entre lui et l'œuvre, ou entre lui et l'auteur de l'œuvre. Moins l'expression d'un geste

Scanned with OKEN Scanner

de courtoisie, la préface témoigne plutôt du désir de l'auteur de continuer à dominer, autant que possible, la réception de l'œuvre. Flaubert et Mallarmé, qui ont ouvert la modernité littéraire de façon beaucoup plus directe que Hugo, n'ont pas écrit de préfaces. Et depuis, si on l'a fait, si on le fait parfois, c'est surtout pour imprimer à l'œuvre une note "rétro". Le statut de l'œuvre, celui du lecteur ont considérablement changé et cela dans le sens d'une autonomi toujours plus grande de chacun d'entre eux et d'un assouplissement de leur rapport.

Mais il n'en est pas moins vrai que Hugo a pu s'adonner à cette pratique par nécsssité intérieure, poussé par sa nature extrovertie, aidé par la prolixité de son discours et soutenu par le plaisir évident qu'il y prend.

Question qui mériterait une étude plus approfondie.

[2] Statut précisé, d'ailleurs, par Gérard Genette dans *Seuils* (Ed. du Seuil, "Poétique", 1987): "discours fondamentalement hétéronome, auxiliaire, voué au service de quelque chose qui constitue sa raison d'être, et qui est le texte" (p. 16).

[3] Auxquelles fait référence à maintes reprises Genette dans ses analyses de *Seuils* sur le paratexte.

[4] Nos références renvoient aux éditions des *Œuvres complètes* de Victor Hugo dans la Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, NRF: *Œuvres poétiques*, t.I (1964) t.II (1967), *La Légende des siècles* (1984), *Les Misérables* (1983), *Théâtre complet*, t.I (1963), t.II (1979).

[5] Ce que Genette appelle les "esquives" des préfaces et qui faisaient Proust parler du caractère "faux" et "hypocrite" du discours préfaciel.

[6] Cf. Marc Eigeldinger, *Poésie et métamorphoses*, Neuchâtel, Ed. de la Baconnière, 1973.

[7] Cf. Matei Calinescu, *Conceptul modern de poezie*, Bucureşti, Ed. "Eminescu", 1972.

[8] Les paradoxes des grands hommes: c'est Hugo qui parle de "regard tranquille", lui qui s'est tellement impliqué dans le tumulte politique de son temps!

Scanned with OKEN Scanner

SIMONA MODREANU

Victor Hugo et le dualisme - vrai ou faux problème ?

Tout Français naît, ou du moins devient de très bonne heure, cartésien ou pascalien (Allan Bloom). Ces deux figures tutélaires - Pascal et Descartes - lui indiquent des choix, lui fournissent une perspective particulière et clairement définie quand se posent les problèmes éternels de la vie. Ils tissent le tissu des âmes dans une tension permanente, car ils représentent un choix entre la raison et la révélation, entre la science et la piété; aucune synthèse ne peut vraiment les accorder, ce qui fait que l'on parle de *dualisme* en se rapportant à la clarté française d'une part et à la passion française de l'autre.

Au fait, qu'est-ce que *le dualisme* ? Au fil des siècles, c'est devenu un concept bien plus englobant que ne l'avait imaginé Thomas Hyde, qui l'inventa en 1700 pour caractériser l'opposition entre deux esprits dans la poésie persane. Le même terme s'applique aujourd'hui, sans distinction, à Platon, au christianisme, à Descartes, aux manichéens. Si l'on se réfère à la définition d'Ugo Bianchi, le dualisme exprime toute vision selon laquelle deux principes co-éternels fondent l'existence et se manifestent dans le monde, ce qui exclut les religions « bibliques ». Ceci dit, la définition simplifiée pour des raisons d'efficacité de I.P. Culianu nous semble bien plus appropriée; d'après lui, le dualisme signifie l'opposition de deux principes, quels qu'en soient les degrés. Et la conception de Hugo, pour autant qu'elle puisse être envisagée dans cette perspective, évoque précisément une situation dualiste dans laquelle le principe du Mal n'est pas co-éternel au principe Unique, qui transcende toute création, mais fait son apparition à un moment précis de l'histoire

de l'être et il est voué à disparaître lorsque l'erreur qui affecte l'expansion de celui-ci a été écartée.

Les romantiques sont insatisfaits du monde tel qu'il est. Aussi n'est-on point surpris de voir que la dimension spirituelle prend tant de place chez eux. Au 19e siècle, la poésie n'a plus grand-chose à voir avec des questions de dogmes ou encore avec l'institution religieuse. La foi en Dieu prend maintenant une nouvelle allure, et c'est souvent en évoquant la Nature ou par l'intensité d'expériences délivrées de toute attache terrestre, telles l'amour ou l'inspiration poétique, que les artistes ressentent désormais la puissance du divin: les livres de Hugo et, surtout, ceux de Lamartine illustrent d'ailleurs bien ce renouvellement des thèmes religieux en poésie.

En 1953, René Nelli (*Spiritualité*, p. 213) écrivait que le romantisme avait favorisé la renaissance littéraire du manichéisme, en faisant prédominer dans ses grandes épopées (*La Chute d'un ange*, *La Légende des siècles*) un dualisme métaphysique dont, paraît-il, ni Lamartine, ni Victor Hugo n'étaient conscients, le même pourtant qui envelopperait les théories les plus séduisantes des Cathares. Pour ce qui est de Lamartine, mis à part quelques accents anticosmiques et une certaine ressemblance entre l'*endura* cathare et la fin du héros, le tempo narratif permet peu de considérations philosophiques approfondies sur la vision du monde.

Quant à Hugo, l'humanisme du poète subit le correctif du déisme profond qui l'anime même lorsque des accents panthéistes semblent rythmer sa pensée, même lorsqu'il exalte, devant les dieux, la grandeur de l'être vulnérable appelé homme. Hugo aperçoit des limbes absolues, métahistoriques, « hors du temps ». Apparemment, dans une perspective strictement anthropologique de la légende, le recours à l'image de la divinité justiciaire et à l'homme jugé représente une régression par rapport à l'exaltation cosmique de la liberté humaine; cependant, d'un point de vue métaphysique, il s'agit d'une subtile progression vers une vision eschatologique somptueuse, véritable corollaire de *La Légende des siècles*. Les poèmes qui la composent comprennent quelques transpositions de mythes dualistes populaires, mais *La Fin de Satan* est une histoire post-miltonienne que la critique n'a pas manqué de mettre en

Scanned with OKEN Scanner

rapport avec la mythologie gnostique. Rappelons qu'à l'époque de la rédaction du poème, Hugo habite Jersey, fait du spiritisme et reçoit les visites nocturnes d'un fantôme fidèle, la Dame Blanche. Début 1855, Jésus se manifeste à plusieurs reprises et se lance dans une critique du christianisme, insistant sur l'absence de Dieu. Cependant, un peu plus tard, Jésus lui parle de *pardon* et le poète note qu'il travaille sur un poème intitulé *Satan pardonné*. Il continue *Dieu* et *La Fin de Satan* à Guernesey, où ses nuits sont peuplées d'étranges présences dont ces textes portent la trace.

Esprit profondément religieux, Victor Hugo exècre les religions particulières, qui séparent par leur intolérance; toute la nature proclame son amour de Dieu, l'harmonie semble définitivement installée mais lorsque survient la mort de Léopoldine, Hugo se tourne, temporairement, contre Dieu. Le bouleversement affectif se mue en révolte métaphysique et le poète de l'Un voit se déchirer sa vision du monde, qui ne respire plus en un flux unitaire et bénéfique, mais souffre la scission d'un univers juridique.

La Fin de Satan se présente comme une légende dualiste populaire plutôt qu'une spéculation gnosticisante. Le centre d'intérêt et l'originalité réelle du poème - par ailleurs, non-dualistes et non-gnostiques - se situe dans la relation d'amour / haine entre Dieu et l'archange tombé, Satan. Ce dernier souhaiterait annihiler la création d'un Dieu à l'évidence dépourvu de toute-puissance. Il y parviendrait, peut-être, s'il ne nourrissait une aussi contradictoire que délicate et indestructible affection pour Dieu – « Je l'aime », crie-t-il dans la nuit - et s'il n'abhorrait en lui-même, de toutes les réminiscences de son être angélique, les ténèbres fétides dans lesquelles il s'est condamné à vivre: « Je suis l'astre hideux qui blanchit l'ossuaire [...] / Tout devant moi, vers qui jadis l'amour vola / Recule et fuit ». Il est intéressant de voir qu'à mesure que les conséquences de son activité destructrice l'accablent, Satan accroît la violence envers soi: « J'entends dans l'univers ce murmure: va-t'en! / Le porc dit au fumier: je méprise Satan ».

Le personnage de Hugo n'est plus le Satan de Milton. À vrai dire, les figures de Satan sont « légion » dans l'histoire littéraire et religieuse. Membre éminent de la cour céleste, Lucifer l'orgueilleux est l'accusateur,

Scanned with OKEN Scanner

le procureur, l'instrument de la justice divine. Il est aussi et pour cette raison d'éminence, l'ange-étoile qui ne cesse de sombrer sur l'horizon, l'étoile du soir dans sa complexe et mystérieuse dialectique avec l'étoile du matin, celle qui sera donnée aux élus en signe de victoire quand le moment sera venu de juger les anges. Il est encore, dans la tradition arabe pré-corannique, le Shaytan, qui inspire aux poètes leurs fables et leurs mensonges, parent éloigné du *daimon* socratique et de ces animaux célestes qui hantent l'espace sublunaire, ni bons ni mauvais, mais imprévisibles et peu fiables. Puis, de partenaire de Dieu il passe au statut de simple calomniateur, ensuite à celui d'adversaire, celui qui se tient en face, le Diable ou bien encore Ahriman, l'ange des ténèbres qui s'oppose à Ormuzd, Prince des lumières et esprit de vérité. Ce sera sous la forme de Bélial ou de Beelzébuth, l'antagoniste du Christ dans le Nouveau Testament pour lequel il est le mauvais, le malin, le tentateur, l'antique serpent et le dragon de l'Apocalypse. Ainsi s'enferme la liberté captive, cette liberté « serve » passée de la subordination au Verbe (l'obéissance signifiant étymologiquement « se tenir au-dessous pour écouter ») à la subordination au principe d'orgueil. Le serpent des origines devient ainsi à la fois l'expression d'un mal extérieur, celui que l'on trouve dans le monde où l'on est jeté, mais également, pour reprendre une expression de Paul Ricœur, un mal intérieur, que la justice pourra nous imputer. Satan devient alors une prosopopée d'un moi pris dans ses propres rets et incapable d'accéder à l'authenticité d'un « Soi » qui a, qui devrait, qui pourrait, avoir la forme de l'exigence de l'Autre. Le dualisme atteint de la sorte ses cotes maximales, de tension absolue entre deux forces sensiblement égales.

Il en est de même du Satan de Hugo; après la chute, ses pouvoirs sont impressionnants. Expulsé du ciel, il tombe pendant 15.000 ans. Ses paroles - Mort, Enfer, Tu mens! - s'incarnent respectivement en Caïn, Sodome et Judas, son crachat se transformant en Barabas. Afin de se venger de Dieu, il transforme Isis-Lilith en la mauvaise *anima mundi*, première femme d'Adam, et tient tête à toutes les tentatives divines de sauver la création. L'action de Satan est à la fois physique et spirituelle; c'est de lui que viennent les guerres, les injustices, le manque de liberté; c'est lui qui poursuit le Créateur sur son propre terrain et annonce que

« Dieu va mourir ». A un moment donné, création et contre-création se trouvent en équilibre et alors Dieu, qui connaît le tourment profond de Satan, propose à son ennemi de détruire ce monde déjà corrompu en échange de son rachat et de son ascension au Ciel et lui envoie sa fille, l'ange Liberté, issu d'une plume perdue par l'archange dans sa chute. La parole divine se fait ainsi entendre: « Alors, dans l'absolu que l'Être a pour milieu, / On entendit sortir des profondeurs du Verbe / Ce mot qui, sur le front du jeune ange superbe / Encor vague et flottant dans la vaste clarté, / Fit tout à coup éclore un astre: - Liberté ». Et la Liberté va réconcilier Dieu et le diable – « Satan est mort; renais ô Lucifer céleste! » Il serait difficile de voir à tout prix, dans cette histoire de passion complexe et de rédemption, l'illustration d'un véritable dualisme; il s'agit bien plus, à notre sens, d'une exaltation de la divinité rendue avec toute la démesure d'un génie et l'impudeur d'un grand romantique!

Qui plus est, au-delà d'une possible filiation révolutionnaire dans le choix du mot « Liberté », Hugo s'inscrit en fait dans la tradition judéo-chrétienne, qui a montré très tôt la puissance de la parole - source du monde. De même, le texte hermétique du *Poimandrès* consiste en la révélation d'une cosmogonie par le Dieu suprême, qui peut être comparé au *nous* grec. Le mot, en se détachant de la chose paraît la gouverner. C'est sur ce principe que repose d'ailleurs la Kabbale : celui qui connaît le vrai nom d'une chose la domine, posséder le nom c'est posséder la chose. Ces paroles secrètes à charge magique sont redoutées par l'homme, et Victor Hugo en a chanté la force plus d'une fois : « Mets un mot sur un homme et l'homme frissonnant / Sèche et meurt, pénétré par la force profonde ; / Attache un mot vengeur au flanc de tout un monde / Et le monde, entraînant pavois, glaive, échafaud, / Ses lois, ses moeurs, ses dieux, s'écroule sous le mot ». Nous voyons déjà en quoi la conception de la parole s'est gonflée d'une portée plus grande qui trouvera son point culminant avec la fonction « magique ». La parole devient alors quelque chose de fondamental et de tellement puissant, que lorsque Dieu s'incarne dans le Christ, il ne s'agit pas de la possession d'un prophète mais de l'incarnation du Verbe du Dieu fait chair. Le Christ est le stade ultime de la parole qui se fait présente au monde. Et le panthéisme est largement dépassé lorsque La Bouche d'ombre, ce

Scanned with OKEN Scanner

verbe nocture, nous rapporte que: « *Tout parle*: l'air qui passe et l'alcyon qui vogue, / Le brin d'herbe, la fleur, le germe, l'élément... »; tout parle parce que *tout vit*.

Poète métaphysique, poète religieux, poète mystique. On a beaucoup dit de Victor Hugo qu'il était un grand ouvrier du verbe, mais pas un penseur. Mais si! Hugo est un penseur. Il est un penseur par éclairs. Il est un penseur malgré lui. Il ne s'aperçoit pas qu'il l'est, parce qu'il est inspiré. Évidemment, il ne faut y chercher aucune cohérence; ce n'est pas un traité de philosophie. Car dans ce domaine, plus on sait et plus on ignore. Le vrai Hugo, le Hugo des profondeurs reste méconnu. Il l'avait dit de lui-même: „Ce sera ma destinée d'avoir vécu célèbre et ignoré, je ne suis connu que de l'inconnu". La connaissance mystique est un épaississement de l'ignorance, si l'on peut dire, une lumière qui souligne la nuit. Ce que Hugo a très bien dit d'ailleurs dans des aphorismes que tout mystique approuverait: « Celui qui ne médite pas vit dans la cécité. Celui qui médite vit dans l'aveuglement. Nous n'avons le choix que du noir ».

Deus absconditus; les Gnostiques et les grands mystiques en ont parlé et c'est également un exemple de dualisme que de contempler la transcendance absolue, par la voie de la *théologie négative*. En parlant de Dieu, Hugo nous dit: « Il est l'inaccessible, Il est l'inévitable ». Et encore dans ces vers extraordinaires: « Il (Dieu) dit: Je suis. C'est tout. C'est en bas qu'on dit: j'ai ». Peut-on trouver une définition plus cursive de Dieu? Un Dieu qui est au-delà de toute mesure, au-delà de nos concepts: « Un Dieu dont l'éblouissement crée en nous la nuit. Et le plus éclairé est le plus ébloui ». Sur la justice divine « Lui, l'incommensurable, il n'a pas de compas; / Il ne se venge pas, il ne pardonne pas; / Son baiser éternel ignore la morsure; / Et quand on dit: justice, on suppose mesure. / Il n'est point juste; il est./ Qui n'est que juste est peu ».

« Ce Dieu, dit-il encore, aucun nom humain ne lui convient ». Dieu est aussi, en quelque sorte, l'évidence de l'impossible qui se présente à nous. Et l'expérience de cet impossible a quelque chose de mortel, une sorte de vertige de l'insondable que tous les mystiques ont éprouvé et que Hugo, qui n'était pas mystique, semble avoir ressenti. Mais s'il ne l'a pas vécu, il l'a exprimé. Voici quelques-uns de ces vers: « ... On

Scanned with OKEN Scanner

tâche d'abriter sa raison sous sa main. / Je sentis m'agrandir et croître jusqu'au dernier repli / Comme une crue étrange et terrible d'oubli. / Et ce que jusqu'alors j'avais nommé mon âme, / Était je ne sais quoi dont je n'étais plus sûr, / Et qui flottait en moi ... »

On retrouve la même description dans saint Jean de la Croix, qu'il n'avait pourtant pas lu: « Pour aller où tu ne sais pas, tu dois passer par où tu ne sais pas ». Puis cet appel vers une vérité transcendante que rien ici-bas ne reproduit, mais que tout ici-bas ne peut que souiller, que diminuer, vision très gnostique de notre déchéance et de l'impureté de notre enveloppe corporelle. Parlant des rapports des hommes avec Dieu, Hugo écrit: « C'est extraordinaire de penser que même les meilleurs d'entre nous écrasent la pureté divine ». Comment peut-on rejoindre ce Transcendant, cet Être qui n'a aucune commune mesure avec nous? Tout comme pour les chrétiens, tout comme pour les Gnostiques, l'abîme infini qui sépare Dieu de la créature peut être comblé par la prière. Il y avait chez Victor Hugo une profonde croyance en Dieu et en même temps un anti-cléricalisme d'une très grande virulence. Mais enfin, Hugo prétendait rejoindre Dieu directement. Il écrit quelque part que les dogmes, les pratiques sont des lunettes qui permettent aux plus faibles de voir Dieu. « Moi, je vois Dieu à l'oeil nu »!

Comme on n'est jamais à une contradiction près avec Hugo, il a aussi des vers splendides sur la transparence de la création, sur la révélation de Dieu par la nature. Contemplation franciscaine, si l'on peut dire, qui traverse l'apparence pour retrouver le Créateur. Il voit l'astre unique, il voit Dieu à travers les choses. Il a d'ailleurs cette définition prodigieuse de l'amour: « Dieu est derrière tout mais tout cache Dieu. Aimer un être c'est le rendre transparent ». C'est la lumière qui est voilée par les objets éclairés, mais ces objets peuvent être traversés; et c'est le drame de l'homme de voir tout par la lumière mais de ne pas voir la lumière. La lumière en elle-même est invisible. C'est le mot de Goethe: « L'esprit humain est condamné à contempler les objets éclairés par la lumière ». Et c'est pourquoi l'on préfère les objets éclairés à la lumière, à moins qu'ils ne deviennent transparents. Ce qui nous sépare de cette transparence, c'est le mensonge que nous portons en nous. C'est le masque. À ce sujet, Hugo a une belle formule qui dit:

Scanned with OKEN Scanner

« qu'à la mort le masque tombera du visage de l'homme et le voile du visage de Dieu ». L'homme est masqué et Dieu est voilé. D'un côté le voile, de l'autre le mensonge. Mais si le mensonge tombait, le voile disparaîtrait aussi de la face de Dieu, car il est dit dans l'Évangile: « Heureux les coeurs purs, car ils verront Dieu ». Ceci dit, Hugo pense plutôt que Dieu souhaite rester un « Dieu caché », tandis que le lot de l'homme est le doute: « Pour se transfigurer / Et pour se racheter, l'homme doit ignorer.../ Douter est sa puissance et sa punition... »

La mort envisagée par Hugo nous tente à nouveau par l'étiquette dualiste. La mort nous rend à la nudité originelle. « C'est une double issue ouverte à l'être double. / Dieu disperse à cette heure inexprimable et trouble / Le corps dans l'univers et l'âme dans l'amour ». Car Victor Hugo n'a jamais cessé d'affirmer l'immortalité de l'âme humaine. Il y tenait essentiellement, au point d'avoir écrit ce mot truculent: „Si l'âme n'est pas immortelle, Dieu n'est pas un honnête homme ». Il s'est toujours dressé contre le matérialisme ambiant, contre l'évolutionnisme de l'époque, contre le darwinisme. Il dit dans *La Légende des siècles*: « Vous m'offrez de ramper, ver de terre savant / Hé bien, non. / J'aime mieux l'ignorance étoilée de Platon, / de Pindare, âme et clarté d'Elée [...]"

Le mal a toujours représenté la pierre d'achoppement pour les croyants de tous temps. Dans sa réponse aux désespérés qui nient Dieu parce qu'il y a le mal dans le monde, dans sa réponse à ceux qui doutent, Victor Hugo a ce raccourci extraordinaire: « Vous voyez l'ombre et moi je contemple les astres, / Chacun a sa façon de regarder la nuit ». Seulement, il y a quand même en nous la blessure du mal, le scandale éprouvé devant l'injuste souffrance qui semble témoigner contre Dieu. On revient au mot de Proudhon: « L'homme devient athée lorsqu'il se sent meilleur que son Dieu ». Mais pour croire, il faut qu'il passe dans une autre dimension. Nous avons le privilège du choix. « Dieu fit l'univers, l'univers fit le mal », voici à nouveau une conception gnostique par excellence. Libres, certains êtres s'avilissent; d'autres, au contraire, même tombés très bas, essaient de remonter vers la lumière, de se rapprocher de l'Innommable; chaque âme s'incarne dans l'être correspondant à sa valeur: « Tout être quel qu'il soit / De l'astre à l'excrément, de la taupe au prophète, / Est un esprit traînant la forme qu'il s'est

Scanned with OKEN Scanner

faite ». Le bouddhisme, la métempsychose ne sont pas loin ici, Hugo estimant que chacun de nous est puni, à court ou à long terme, par les conséquences de ses actes: « tout être est sa propre balance », affirme-t-il. Mais le poète refuse délibérément l'idée même de l'enfer, celui-ci étant incompatible avec sa conception de la bonté et de l'équité divines; les méchants sont *condamnés* par leurs actes mêmes, car Dieu est juste, mais ils ne sont pas *damnés*, car Dieu est bon. La souffrance, aussi grande fût-elle, n'est jamais injuste ou imméritée.

Génie inspiré, Hugo est une caisse de résonance. C'est un don. Il y a quelque chose du messager dans le poète et on ne choisit pas les voies qu'emprunte la Présence pour se manifester. Il confesse, à la fin des *Contemplations*: « Ce livre azuré, triste, orageux, d'où sort-il? / D'où sort le blême éclair qui déchire la brume? / Depuis quatre ans j'habite un tourbillon d'écume / Ce livre en a jailli. Dieu dictait, j'écrivais; / Car je suis paille au vent. Va! dit l'esprit, je vais ».

Ainsi fonctionnent les grands esprits et, sans avoir fait plus qu'effleurer des sujets qui mériteraient un bien plus ample commentaire, notre conclusion provisoire est que le syncrétisme religieux de Hugo, qui mélange gaillardement panthéisme, christianisme, gnosticisme ou bouddhisme, avec la bonne foi de celui qui croit profondément, sans pour autant éprouver le besoin d'une limitation dogmatique, traite tout aussi personnellement la question du dualisme, l'écartant en l'intégrant. Il ne le pratique pas comme grille de lecture universelle, comme interprétation unique du monde, mais plutôt dans le sens de Culianu, comme catégorie historico-religieuse incontournable, matrice arborescente polyphonique de l'esprit humain, humble réponse du fini contemplant l'infini.

Scanned with OKEN Scanner

LILIANA FOSALAU

Hypostases du Moi dans le discours poétique hugolien

Le processus de lecture ou de relecture de la modernité lyrique du XIX-e siècle se déroule à l'intérieur d'un cadre que chacun s'élabore selon des paramètres subjectifs, sans que, pour autant, on puisse contourner certains noms et certaines données d'une problématique visant à l'idée même de modernité. Parmi les noms, force nous est de rappeler Hugo, et, pour ce qui est de la problématique de la modernité lyrique, la place du sujet lyrique (le Moi) en rapport avec le devenir de la lisibilité du poème. La modernité de V. Hugo consisterait selon Pierre Albouy dans « une écriture de la transcendance, une poésie du Moi qui se brise incessamment pour renaître, soumise à cette impulsion sans fin qu'est la rupture, une écriture poétique qui se produit continûment en ne cessant de se raturer »[1].

Notre démarche va dans le sens d'une relecture de V. Hugo à partir de la fondation du Moi poétique en une multiplicité de voix qui font, au seul jeu et exercice de leur substitution, prolongement, effacement réciproque ou superposition, la complexité d'un texte qui commence à véritablement parler là où la parole cesse de se produire, au moment où l'écoute devient plus importante que le dire, et l'écho – sublimation de la parole.

Une relecture de V. Hugo sous cette perspective nous a semblé utile et profitable au moins pour deux raisons. La première, c'est que l'on est trop souvent témoins de lectures appauvrissantes de Hugo, celles où l'on se méprend sur la lisibilité du texte, réduisant tout à un niveau d'évidence, le plus souvent celui des thèmes et des procédés littéraires. Faire voir le texte en soi comme producteur de sens à partir par exemple

du jeu des voix lyriques, nous semble remédier à la situation précédente. D'autre part, nous nous situons du côté de ceux qui, avec Pierre Albouy, croient bien que « dans le domaine du lyrisme romantique, il serait temps de compliquer les problèmes ». Il s'agit de l'urgence d'un retour problématique sur ce que la tradition critique nomme la poésie personnelle. Si le romantisme est désigné comme l'époque du lyrisme compris comme expression du Moi, il faut cesser d'envisager le Moi unitairement et la poésie personnelle uniquement comme expression du Moi[2]. Cela au moins parce que, beaucoup avant Mallarmé, vers 1830, Hugo et Lamartine auront éprouvé le besoin de « la disparition élocutoire du poète ».

On pourrait proposer une relecture de V. Hugo suivant le parcours d'une poétique du Moi, un Moi hésitant entre quête et affirmation, ou, selon les mots de Jean-Marie Gleize, « le parcours d'une poésie qui cherche comment dire „ je " à une poésie où le Moi devenu possible (ou hypostasié) tend, en même temps qu'il s'affirme, à constamment s'effacer sous d'autres voix, qui ne laissent pas de reconnaître la voix du poète ». La poésie romantique ne cesse de jouer avec une liberté inconnue jusque-là d'énonciateurs variables et d'allocutaires multiples, transgressant avec une aisance qui lui est caractéristique, l'opposition animé / inanimé, abstrait / concret[3].

La nouveauté du lyrisme d'Hugo consisterait dans le fait qu'à partir de ses premiers volumes : *Odes et Ballades* (1826), *Les Feuilles d'automne* (1831), *Les Chants du Crépuscule* (1835) et *Les Voix intérieures* (1837), jusqu'aux *Contemplations* (1856) et, dans un dernier temps, aux *Quatre Vents de l'Esprit* (1881), la poésie personnelle se pose comme une question pour elle-même, se doublant d'une réflexion critique implicite ou explicite, où se pose la double question de l'apparition et de la disparition du « Je ».

Au moment de la parution des *Châtiments* (1853), pour des raisons non seulement littéraires, Hugo jugeait bon de nous avertir une fois de plus :

> « Il n'y a pas de poésie lyrique sans le moi. Ne vous attendez pas que ce livre soit impersonnel… »

Pour ce qui est des *Châtiments*, la question du Moi dépasse la portée du lyrisme, ce volume étant considéré comme « la production idéologique d'un moi poétique »[4]. Le Moi ici présent n'est plus – en tant qu'énonciateur et dénonciateur à la fois – attribuable à celui qui signe, ce que le livre dit en l'écrivant étant essentiellement public.

Le Moi – origine du discours, qui peut être ou ne pas être la voix du poète, se construit et se distribue au fil des recueils selon un schéma triadique étudié par J.-M. Gleize dans le cas des *Châtiments*[5], mais qui démontre tout aussi bien pour la situation du Moi dans d'autres recueils une aptitude à s'intégrer et à se désintégrer, à s'affirmer et à s'effacer dans et sous d'autres voix et échos qui engage le registre personnel de la poésie dans le chemin moderne de sa dépersonnalisation.

Le schéma triadique de l'organisation du Moi – origine du discours développe trois modalités dans lesquelles nous identifions trois hypostases majeures du sujet lyrique, qui pourront donner lieu à d'autres développements. Premièrement, le texte fait voir un sujet historico-biographique qui signe le texte et se dédouble en sujet de l'énonciation, acteur et témoin des événements qu'il transpose en mots. En deuxième lieu, il y a une progression vers un sujet abstrait-idéal, figurant la situation du Moi qui se désincarne dans les fonctions du devoir du poète ; le Moi apparaît aussi comme représentant le peuple, ou bien, une conscience individuelle. En une troisième étape, le Moi qui va s'abstractisant devient difficile à situer et à identifier, il apparaît sous la forme d'une voix ou d'une bouche, ou c'est parfois un écho à travers lesquels le discours passe, sans qu'il puisse véritablement ou objectivement être attribué à une voix ou une bouche précises. C'est ce que J.-M. Gleize appelle « le sujet absent » ou « le sujet vide »[6].

L'image du Moi, qui n'est certainement pas réductible à une voix, bien que souvent coïncidence il y ait, est rendue à travers certaines procédures et effets textuels. En effet, le Moi peut se définir par les modalités de la destination du poème, ou par le pouvoir même de sa capacité d'énonciation : « Mon âme aux mille voix, que le Dieu que j'adore / Mit au centre de tout comme un écho sonore » (*Les Feuilles d'automne*). Ou bien, plus loin, dans le même volume : « Le livre de mon coeur à toute page écrit », ou encore : « Après avoir chanté, j'écoute

et je contemple ». Le je énonciateur est, par rapport à son énoncé, dans la position privilégiée de tout créateur face à sa création : l'écoute et la contemplation sont deux modalités de maîtrise de ce monde. On ne s'étonnera donc pas de voir le Moi se définir par référence à des modèles discursifs religieux ou mythiques, qui offrent souvent des modèles stylistiques. Ces modèles sont faciles à identifier à partir du ton qui connaît une large variété, allant de celui familier, nostalgique, à celui ironique, blasphémateur ou prophétique. Les modèles sont aussi reconnaissables dans la phraséologie ou la distribution des types du discours (didactique, moralisateur, justicier, etc.). Hugo est toujours présent dans son texte, quelle qu'en soit la modalité : comme sujet historique (surtout dans *Les Châtiments),* comme sujet-auteur (dans les poèmes auto-biographiques des *Contemplations),* homme-poète dont l'oeuvre accompagne la vie.

Il arrive parfois que le « je » lyrique hugolien s'identifie à un être de la nature, à une chose, d'une manière non-métaphorique, mais littérale. C'est alors le « je suis » suivi d'un prédicat non-humain qui introduit le discours, comme dans l'exemple du début du premier poème du « livre lyrique » des *Quatre Vents de l'Esprit* : « Je suis fait d'ombre et de marbre,[...]/ Je m'enfonce dans la nuit./ J'écoute...[...]/ Moi qu'on nomme le poète,/ Je suis dans la nuit muette/ L'escalier mystérieux ;/ Je suis l'escalier Ténèbres... » N'appartenant ni à l'autobiographie, ni à une fiction qui mettrait en scène un personnage imaginaire, le „je" lyrique qui s'exprime ainsi est à définir comme mythique, le mythe pouvant être l'expression, par le moyen de l'analogie, d'une conception considérée comme vraie en dehors de l'expérience empirique. Il est dans ce cas tout proche des personnages mythiques dans lesquels la figure du poète peut se projeter : Orphée, le pâtre voyant et mage de *Magnitudo parvi*, ou le Satyre de *La Légende des siècles* qui affirme son identité avec le grand Tout. La littérature romantique favorise par excellence le développement de ces identifications (v. aussi Lamartine, Vigny, Nerval). Le sujet lyrique n'est pas le centre-source d'une parole qui l'exprime, mais plutôt le point de tangence d'énoncés subjectifs ou non qu'il s'attache à relier[7].

Dans *Les Châtiments*, *Les Voix intérieures* et parfois dans *Les Contemplations,* le sujet personnel-historique ne s'affirme que pour s'effacer ou se dépasser dans un moi idéal, où celui qui parle désigne l'origine de son discours :

> « Je suis celui que rien n'arrête/, Celui qui va/, Celui dont l'âme est toujours prête [...] Je suis le poète farouche/ L'homme devoir/, Le souffle des douleurs, la bouche/ Du clairon noir ; le rêveur qui sur ses registres/ met les vivants/ Qui mêle des strophes aux quatre vents... » (*Au dolmen de Rozel*).

Ces exemples illustrent le passage à la troisième hypostase, situation qui permet à celui qui parle de se désigner comme le penseur, le savant, le philosophe, le vengeur, l'Esprit. Lorsqu'il renonce à la première personne, c'est pour légitimer le discours par la clairvoyance. Le poète parle parce qu'il est mandaté par l'histoire, ou par la conscience qu'il a de sa mission : « Peuples, écoutez le poète ! ». Il peut parler pour ceux qui se taisent (dans des poèmes des *Châtiments* et des *Contemplations*), ou en tant qu'élu, ne faisant que de transmettre une parole qui ne lui appartient pas (*Ce que dit la bouche d'ombre*). Le poète légitime en premier lieu son discours par le fait qu'il demeure toujours une conscience. Après le double mouvement de la dilatation du Moi dans un nous (*Les Châtiments*) et l'effacement du Moi devant la voix qui parle par lui, on assiste à un retour au je : « Je serai la voix qui dit malheur !/ La bouche qui dit non !" (*Ultima verba*). A „l'archi-énonciateur » (J. M. Gleize, op. cit., p. 51) du texte de Hugo, celui qui tient ensemble le moi et le non-moi, D. Rabaté ajoute un „infra-énonciateur" faisant tenir ensemble le « je » et le « tu » en tant que facettes qui se manifestent différemment d'une même voix et pensée.

Comme l'a bien remarqué D. Rabaté, l'énonciation lyrique joue de l'ubiquité et des courts-circuits temporels : elle rend possible la permutation simultanée de la totalité des rôles discursifs[8]. Ce « je » lyrique, il reste dans la plupart des cas difficile à identifier, et il serait plus honnête de le prendre pour une figure, à côté des autres, en dynamisme perpétuel,

à même de refaire l'authenticité d'une voix repérable (celle de Hugo dans notre cas).

Dans nombre de poèmes, à la fin, le Moi (voix du poète) disparaît devant la voix de Dieu, d'une autre divinité, de l'histoire ou du Peuple. En fait, il ne s'agit que d'une autre illustration de sa toute-puissance et de son ubiquité.

Cette construction du sujet lyrique par son discours fait du croisement de plusieurs voix qui lui donnent une force particulière a une conséquence capitale pour le devenir de la poésie romantique. Comme l'affirme D. Rabaté (op. cit, p. 67), il n'y a pas de lyrisme romantique sans interrogation sur la possibilité même de parler à titre individuel. La complexité des déplacements énonciatifs est, à partir du romantisme, au coeur du lyrisme. La poésie moderne (et en ce sens aussi Hugo nous apparaît parmi les modernes) fera de la fragmentation et des combinaisons de ces voix le champ même de son travail.

Dans tous ces exemples que l'on vient de citer, on a affaire à un Moi qui n'a pas encore épuisé ses possibilités, sous-tendues dans le texte par une prédilection pour les mots à sèmes auditifs, qu'il s'agisse de verbes : parler, chanter, écouter, dire, raconter, vibrer, etc., ou de noms : voix, parole/s, écho/s, son/s, cri, chant, bruit, murmure, etc.

Cette poésie où tout parle, chante, se fait écho est une réalité bien connue à tous ceux qui se sont approché la création lyrique de V. Hugo. On ne peut plus douter, en présence de cette hyperbolisation de la valeur expressive de la poésie, que l'oeuvre lyrique de Hugo a depuis longtemps dépassé le stade de poésie personnelle comme expression du Moi, et qu'elle est à relire à partir d'un autre emploi du mot, limite de l'expression et de la compréhension où, comme disait Mallarmé, « le mot, étranger à la langue [...], vous cause cette surprise de n'avoir jamais ouï tel fragment ordinaire d'élocution... ».

Et le Moi locuteur, si l'on revient à l'identifier au poète, est celui dont les admirateurs, comme les ennemis les plus inflexibles ont parlé dans des termes d'expression, sonorité, rythme, résonance et Verbe. On pourrait citer le cas de Jules Lemaître qui en disait : « La qualité de son esprit ne m'éblouit ni ne me charme, hélas, mais son Verbe m'écrase ! Une âme violente, soit, mais une bouche divine ! ». Pour ce qui est de

Scanned with OKEN Scanner

la qualité et de la force du Verbe hugolien, on pourrait conclure en disant que depuis la fin du XIX-e siècle jusqu'ici, les choses n'ont pas beaucoup changé.

Notes

[1] P. Albouy, *Mythographies*, Paris, José Corti, 1976, p. 72.
[2] *Ibid.*, p. 73.
[3] D. Rabaté, *Figures du sujet lyrique*, P.U.F., Paris, 1996, p. 20.
[4] J. M. Gleize, *Poésie et figuration*, Seuil, Paris, 1983.
[5] *Ibid.*, p. 51.
[6] *Ibid.*, p. 55.
[7] D. Rabaté, *op. cit.*, p. 67.
[8] *Ibid.*, p. 97.



Scanned with OKEN Scanner

Brîndușa Grigoriu

La dialectique du dehors et du dedans dans le roman *Notre-Dame de Paris*, par Victor Hugo

Chef d'oeuvre du romantisme français, le roman *Notre-Dame de Paris* se place sous le double signe d'une cathédrale et d'une figure mythique féminine. La ressuscitation hugolienne du Moyen Âge parisien serait impossible à imaginer en dehors de certaines coordonnées spatiales bien précises. Dans un monde dominé par la métaphore de la toile d'araignée, ce sont les lieux clos qui jalonnent la carte: depuis la cathédrale et jusqu'aux souterrains du Palais de Justice, depuis le Trou aux Rats jusqu'au monde fermé de la Cour des Miracles, tout semble relever d'une véritable obsession de la Limite. Ce qui explique l'irrésistible attraction d'un dehors d'autant plus envoûtant qu'il se place au-delà de tous ces murs tantôt protecteurs, tantôt lourds et infranchissables. En effet, rien de plus magnétique pour l'homme moyenâgeux que ces véritables scènes des places publiques: spectacles, festivités de toutes sortes, carnavals ou exécutions faisant le délice d'un peuple friand de sensations fortes.

Le Paris du XV-ème siècle est un univers fermé de toutes parts, où le moi, pour s'épancher, doit atteindre à un renversement carnavalesque de l'ordre imposé par l'État, par l'Église, par l'appareil justiciaire, les trois formant un système de censure des plus efficaces. D'où un développement fulminant des pulsions inconscientes refoulées: l'Éros et le Thanatos.

Les thèmes de la liberté et de l'emprisonnement se cristallisent autour de l'obsession maîtresse du livre - la métaphore de la Limite; pour rendre compte de cette dimension dans toutes ses nuances, on a choisi comme

instrument d'analyse la dialectique du dehors et du dedans, telle qu'elle est présentée dans *La Poétique de l'espace* de Gaston Bachelard.

Puisque le cadre matériel semble souvent déterminer, voire créer les personnages, il convient de l'étudier en tenant toujours compte de ce rapport étroit entre spatialité et vie psychique. Il n'est pas surprenant de constater cette étroite interdépendance dans les moindres détails: ainsi, Quasimodo se définit par sa symbiose profonde avec la cathédrale- mère; la recluse s'identifie volontiers avec sa cellule; Esmeralda elle-même, malgré son apparente propension à la liberté bohème, est inconcevable en dehors du cadre matériel de la place publique ou bien de son appartenance à la Cour des Miracles. Il devient donc impossible de parler de l'espace hugolien sans se référer également à la vision qu'en nourrissent les personnages, aux valeurs définitoires qu'ils lui assignent, souvent à leur insu.

En abordant la géographie - physique et spirituelle - du Paris médiéval, on s'attendrait à trouver un monde à deux pôles - le « fermé » et l'« ouvert »-, avec, au « milieu », un espace de transition, susceptible de neutraliser l'opposition première: celui de l'« entrouvert ». Quantitativement, c'est le « fermé » qui se trouve être le plus richement illustré; qualitativement aussi, dans cet univers dominé par des murs provocateurs sinon infranchissables. On pourrait supposer que l'attraction de l'« ouvert » soit de valeur égale et de sens opposé. Mais, malgré l'apparent équilibre et malgré cette impression de symétrie parfaite dans la construction romanesque, l'« ouvert » est en réalité absent: c'est le grand mythe qui hante les esprits, sans toutefois arriver à s'incarner spatialement. Par contre, la dimension qui réussit à répondre à ce désir d'« ouverture », sans pourtant aboutir à la libération attendue, est celle de l'« entrouvert », abondamment représentée par toute une gamme d'espaces et de personnages de l'entrebâillé ,de la fausse transparence.

Puisque le dedans est la dominante spatiale par excellence, on s'attachera à lui consacrer une analyse panoramique qui mette en lumière sa double vocation: d'une part, espace de refuge, d'intimité, participant de la sphère du Moi, d'autre part, espace d'emprisonnement, de mortification imposées par le non-Moi, conduisant l'être à l'aliénation, à la dépersonnalisation. En ce qui concerne les connotations positives du fermé, un repère s'avère incontournable:la cathédrale Notre-Dame, axe

Scanned with OKEN Scanner

de cet univers et asile de tous les malheureux, espace du sacré, protégé par tous les tabous. C'est ici que se situe le centre de l'univers pour Quasimodo, « non seulement l'habitant, mais encore le contenu naturel »[1] de la vieille église. C'est toujours ici que la Esmeralda prend refuge devant la mort imminente et les agressions de l'Autre. C'est toujours ici que se trouve la cellule de Claude Frollo, espace d'approfondissement du Moi, d'initiation et de méditation solitaire. De tous les rapports évoqués,celui de Quasimodo avec le dedans est le plus étroit, et, en même temps, le plus chargé de valeurs symboliques:l'Église « avait été successivement pour lui, selon qu'il grandissait et se développait, l'oeuf, le nid, la maison, la patrie, l'univers »[2]. Toutes les connotations maternelles du dedans se retrouvent ici. Quasimodo présente tous les signes de la régression vers la vie intra-utérine (comme pour y continuer son développement trop vite arrêté): il vit sur le mode de la confusion primordiale entre le Moi et cet Autre indissociable représenté par la Mère. Le lien « presque co-substantiel d'un homme et d'un édifice »[3] est bien à l'image de la symbiose avec la mère.

Un autre espace représentatif pour la dimension du dedans est le *Trou aux Rats,* où se manifeste pleinement la pulsion de mort: une femme se mortifie au nom de la maternité ratée. Ici encore il y a symbiose entre un Moi presque désincarné et une « cellule » tenant lieu de corps. Seulement, ce n'est plus sur le compte du Moi-plaisir que l'homme se livre à cette réclusion volontaire. Les valeurs de l'intériorité se trouvent renversées en l'occurrence; cette dernière demeure autrement maternelle symbolise le tombeau. D'ailleurs, comme pour augmenter l'ambiguïté de cet espace fermé, on lui assigne, à un moment donné, la signification habituelle de refuge, d'univers sécurisant. C'est la Esmeralda qui y est férocement protégée par sa mère. On dirait que la belle sans famille s'abandonne, comme Quasimodo, à un immense besoin de régression vers le stade de l'existence intra-utérine. Ce n'est qu'une occasion de revivre, plus atrocement encore, le traumatisme de la naissance, l'expulsion dans le monde. En effet, la scène où les soldats sapent la « forteresse » de la recluse à l'aide de leurs pics et leviers rappelle une opération douloureuse pour extraire le foetus. Le corps maternel retrouvé incarne ainsi le dernier refuge - malheureusement aussi inefficace que les

autres - devant un « dehors » hostile figurant l'espace du non-Moi. Cette double polarisation de la Limite - positive et négative- illustre bien l'hypothèse freudienne selon laquelle il y aurait une frontière verticale séparant le *bon* (-ou le « dedans »-) du *mauvais* (-ou du « dehors »-pour revenir à la terminologie proposée par Bachelard), division concomitante de la séparation du *oui* et du *non* suivant le principe plaisir – déplaisir [4]. Seulement, il faut dire que les polarités positive et négative peuvent être renversées: c'est le cas du dedans- prison et du dehors-liberté. Un tel rapport est même dominant dans *Notre-Dame de Paris*. Depuis la chambre de torture jusqu'aux souterrains du Palais de Justice et la Cour des Miracles, tout est sous le signe de la claustration. Dans un univers du fermé, l'être court toujours le risque de perdre sa liberté et même sa vie. Rien ne vient contrebalancer la pesanteur du fermé dans cet espace tombal; le personnage qui incarne la liberté, la légèreté aérienne, le vol- la Esmeralda- se retrouvera elle-même serrée entre les griffes de la fatalité: dans la fosse commune, la dernière étreinte l'unit, malgré elle, à un Quasimodo figurant l'intrusion suprême. La toile d'araignée reste la métaphore-clé du livre. Si le « vol d'oiseau » est interdit aux personnages, il demeure accessible au narrateur et au lecteur, qui se réservent la liberté de survoler Paris comme pour échapper à cette gravitation funèbre que la ville médiévale « émane » par tous ses pores.

Toute tentative d'accéder à l'« ouvert » est vouée d'avance à l'échec. Au seul moment où le cadre matériel du récit devient celui aquatique - la Seine- et où le thème dominant est celui de l'évasion, les vagues emmènent doucement les personnages vers l'unique destination possible : la place de Grève.

Dans un monde hanté par la furie de voir, les places publiques devraient se ranger sous le signe du « dehors ».C'est vers elles que le peuple accourt les jours de fête, soit pour renverser l'ordre établi lors de certaines manifestations carnavalesques, soit, tout simplement, pour succomber, en « toute » liberté, à des spectacles de l'Éros ou du Thanatos. Cependant, cette ouverture vers l'Autre n'est que relative:la jeune fille qui danse comme une fée , autour de son feu hallucinant, ne fait que provoquer, en petite mouche joyeuse, la sombre araignée guettant dans l'ombre. Ceux qui ont applaudi la « surnaturelle créature »,

entraînés vers un Ailleurs aérien et pur, applaudiront aussi bien l'exécution publique de la « sorcière ». Les places deviennent ainsi des scènes de l'« entrouvert », où l'être s'exhibe malgré lui, où il est mis à nu, châtré par les regards scrutateurs. Ce théâtre « ouvert » ne fait que de sceller la captivité des acteurs- qu'ils soient volontaires ou non.

Il n'y a donc pas d'espace qui incarne la dimension potentielle du « dehors ». Aucune issue ne vient « prendre corps » dans cet univers labyrinthique. Par contre, les fausses issues se multiplient à foison : c'est l'« entrouvert » qui vient ensorceler l'homme du « dedans », lui représenter un « dehors » à sa portée, à son image.

Il convient donc de rappeler ici - à côté des places publiques et des autres théâtres plus ou moins spontanément créés - tous ces espaces - fenêtres, toutes ces aires - limites perméables au regard: la chambre d'hôtel où la Esmeralda s'offrait, palpitante, à son Phoebus, sous l'oeil avide de Claude Frollo; la lucarne à travers laquelle Quasimodo regardait sa belle protégée dormir dans la cellule-refuge; la porte entrebâillée par laquelle Jehan surprenait son frère aîné en pleine nudité de son âme. Il y a « entrouvert » partout où le regardant choisit de cacher sa présence, partout où il transforme le sujet regardé en un objet- et il convient de signaler ici que les exemples d'agression visuelle sont légion chez Victor Hugo.

En fin de compte, c'est bien pour suggérer la vulnérabilité de ce monde dont les héros sont toujours à la recherche d'un „dedans" sécurisant que l'auteur a choisi de multiplier, en contrepoint stylistique, les images du « dedans » cellulaire et celles, plus inquiétantes encore, du „dedans"perméable, troué de fenêtres et de portes traîtresses.

En guise de conclusion, on pourrait affirmer que *Notre- Dame de Paris* reste un univers situé sous le signe d'une quête inconsciente des valeurs maternelles rassurantes; ce n'est pas par hasard que le roman porte le nom de la Mère par excellence- la Vierge Marie.

Notes

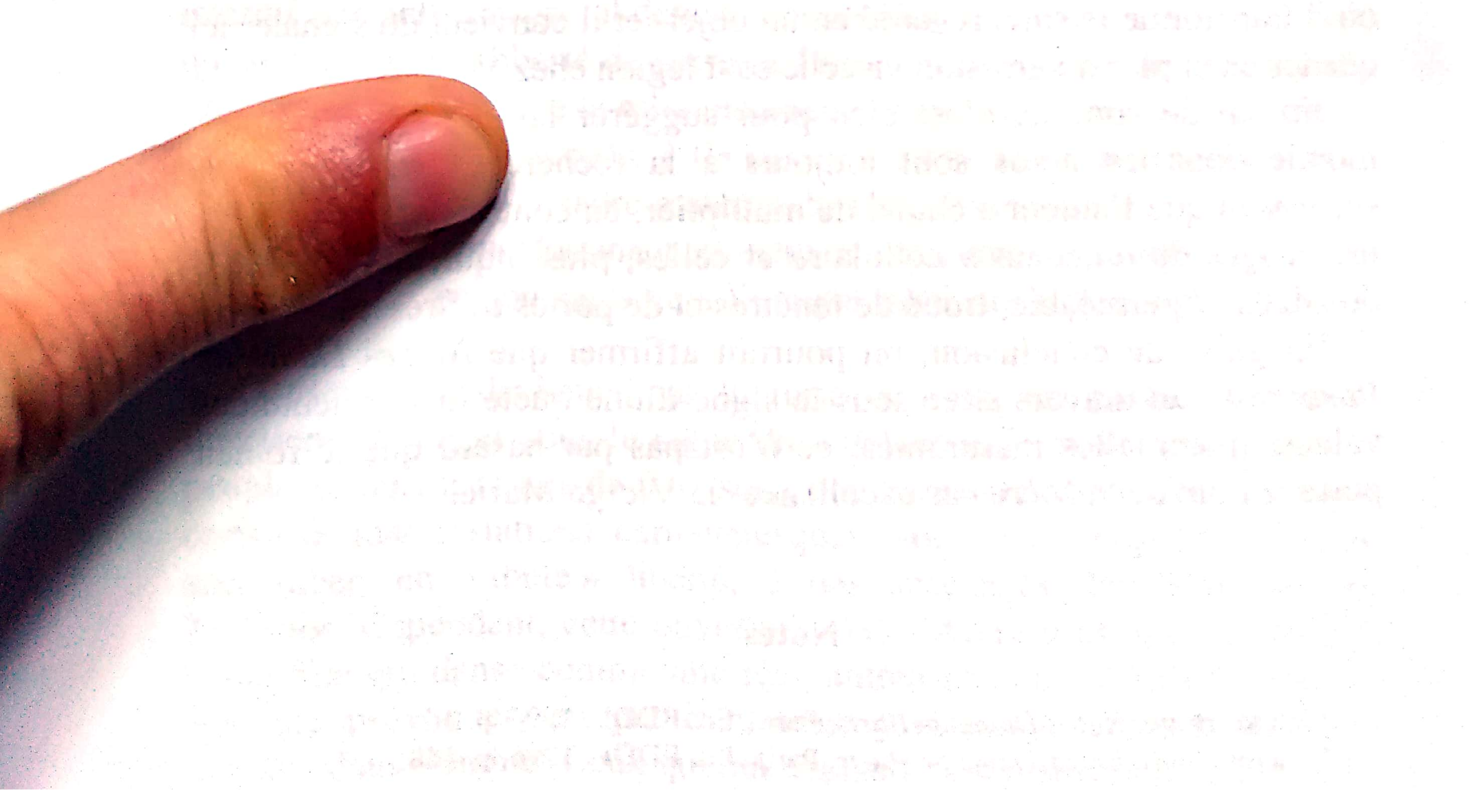
[1] Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Ed. EDDL, 1996, p. 167.
[2] Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Ed. EDDL, 1996, p. 168.

Scanned with OKEN Scanner

[3] Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Ed. EDDL, 1996, p. 169.
[4] apud André Green, *La Folie privée. Psychologie des cas-limites*, Paris, Ed. Gallimard, 1990, p. 105.

Bibliographie

Hugo, Victor *Notre-Dame de Paris*, Paris, Éditions EDDL, 1996.
Bachelard, Gaston *La Poétique de l'espace*, Paris, Éditions PUF, 1957.
Bachelard, Gaston *L'Air et les songes,* Paris, Éditions Gallimard, 1980.
Freud, Sigmund *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse,* Paris, Éditions Gallimard, 1984.
Green, André *La folie privée. Psychologie des cas-limites*, Paris, Éditions Gallimard, 1990.



Scanned with OKEN Scanner

Ana-Simina Țuculeanu

La poétique de « l'entr'ouvert » dans les *Misérables* de Victor Hugo

L'univers romanesque de Victor Hugo est souvent construit autour des images de l'hésitation, de la tentation, de l'incertitude. Nous assistons à une confrontation perpétuelle et doulereuse entre « l'être de l'homme » et « l'être du monde »[1]. Il ne s'agit nullement d'un paradigme existentiel cohérent. On a plutôt affaire à un monde chaotique où le héros hugolien est toujours à la quête d'un système qui lui « permettrait d'ordonner ce babélisme »[2]. C'est surtout « à la surface de l'être, dans cette région où l'être veut se manifester et veut se cacher » que Gaston Bachelard distingue un nouvel espace intérieur – celui de « l'être entr'ouvert »[3]. On verra que le destin de Jean Valjean est gouverné par cette vision du fragmentaire. Chassé par les hommes, trompé par leur justice, il n'a désormais qu'une solution : se vouer à la providence. Presque toutes les scènes du roman mettent en évidence ce morcellement de la pensée qui n'entrevoit que deux possibilités – la dérive ou la noyade :

« Le desespéré s'abandonne, qui est las prend le parti de mourir, il se laisse faire, il se laisse aller, il lâche prise, et voilà qui roule à jamais dans les profondeurs lugubres de l'engloutissement »[4].

Mais dans cet affrontement perpétuel des forces antagoniques (le jour/la nuit, l'ange/le démon) il y a un espace régi par la clarté et la lumière[5]. C'est l'évêque de Digne qui en rallume la première étincelle au moment où toutes les portes se ferment devant l'ancien forçat : la bonne auberge, le pauvre cabaret et même la prison refusent de l'accueillir. Mgr. Bienvenu lui ouvre la porte, le fait manger à sa table, lui offre un

bon lit et même sa dernière richesse, deux chandeliers en argent pour l'aider à redevenir un homme honnête. À partir de là, à travers une série d'épreuves (le vol de la pièce de Petit Gervais, l'affaire Champathieu, la confrontation avec Marius), Jean Valjean devra se réfugier dans cet espace de « l'entr'ouvert » afin de lutter contre les ténèbres. Le personnage hugolien ne trouve que difficilement son centre, car, dans cet état de confusion, de trouble, il s'arrête à mi-chemin, en changeant ses masques, écrasé par le jeu permanent entre le visible et l'invisible. Cette ambiguïté née d'une conscience morcelée a des correspondants dans le monde référentiel. Il y a, d'une part, un espace – labyrinthe symbolisé par la forêt, les égouts, les ruelles de Paris et d'autre part, un nombre d'éléments – clés tels la porte, les chandeliers, le coffre qui font naître « tout un cosmos de l'entr'ouvert »[6]. Les objets qui remplissent le cadre dépassent par leur fonction symbolique les limites de la description, n'étant plus « des effets de réel ». C'est par des mouvements d'« ouverture » et de « fermeture », des gestes souvent inversés et hésitants que l'on entre dans les profondeurs de la conscience. Dans cette dialectique de l'ouvert et du fermé, aux manifestations concrètes de la réalité, l'esthétique hugolienne oppose une vision dantesque du monde, gouverné par le même principe de l'entr'ouvert :

« Alighieri rencontra un jour une sinistre porte devant laquelle il hésita. En voici une aussi devant nous, au seuil de laquelle nous hésitons. Entrons pourtant »[7].

Une fois la porte ouverte, rien ne semble échapper au narrateur hétérodiégétique, tout le temps en dialogue avec un récepteur imaginaire. Le héros n'est pas seul dans sa « chambre intérieure ». L'espace de l'intimité est envahi constamment par des regards omniscients qui épient dans l'ombre. Nous avons affaire ici à ce que Jean-Pierre Richard appelle « la voration du regardant par le regardé » [8] :

« Un moment après il souffla sa lumière. Elle le gênait.
Il lui semblait qu'ou pouvait le voir.
Qui, on ?

Hélas ce qu'il voulait mettre à la porte était entré ; ce qu'il voulait aveugler, le regardait.

Sa conscience » [9].

À la source de sa « création verbale », Hugo met le dédoublement de l'individu et de son être intime. La présence obsessionnelle d'un autre moi accentue une fois de plus « la perte de pouvoir du sujet sur lui-même »[10]. Ainsi, il este souvent hanté par une sorte « d'ironie autodestructrice ». Déchiré entre l'idéal d'une vie paisible à Montreuil - Sur - Mer et son devoir, Jean Valjean ne peut plus dissimuler ses secrets. Les cachettes, et notamment le coffre où il garde pieusement la poupée de Cosette ouvrent la porte vers son passé. Il y a même une homologie entre la géometrie du coffret et la psychologie du secret. L'épreuve se termine par l'aveu : il dit son nom au cours du procès d'Arras d'abord, à Marius ensuite. Par un transfert métonymique, l'œil de la conscience pourrait être associé à « l'oeil » de la porte du tribunal – moment qui marque une deuxième étape dans le rachat de ses péchés :

« La première chose qu'il aperçut, ce fut la gâchette de la porte. Cette gâchette, ronde et en cuivre poli, resplendissait pour lui commme une effroyable étoile. Il la regardait comme une brebis regardait l'œil d'un tigre » [11].

D'autre part, l'œil de Javert est toujours à l'appât :

« Son regard était une vrille. Cela était froid et cela perçait. »

Javert, « l'image retournée »[12] de Valjean est, par sa naissance, en dehors de la société. Il a voulu y pénétrer en s'en faisant le défenseur le plus féroce. Vaincu par ses propres valeurs, il n'entrevoit qu'un choix – la mort.

On a vu jusqu'à présent que le personnage hugolien reste finalement un « être défixé », car la logique de son système est fondée sur le fonctionnement des oppositions, des corrélations , des renversements.

Dans un troisième temps, on remarque que « le langage porte en soi la dialectique de l'ouvert et du fermé »[13] car « par le sens, il enferme, par l'expression poétique, il s'ouvre ». La poétique hugolienne se

distingue par la souplesse et l'aisance de l'expression en prose aussi bien qu'un vers. On retrouve dans le roman les procédés du poète (l'usage des rythmes, des images, des métaphores).

« Les rafales soufflent ; toutes les écumes l'accablent.
Il lève les yeux et ne voit que les lividités des nuages.
Il assiste agonisant, à l'immense démence de la mer.
Il est supplicié par cette folie. Il entend des bruits étrangers à l'homme qui semblent venir d'au-delà de la terre et d'on ne sait quel dehors effrayant » [14].

Ainsi, dans un monde des contraires il y a un espace privilégié, un espace du caché – l'entr'ouvert. Le romancier a le don de la voyance. Il regarde derrière les surfaces, en essayant de concilier « l'être de l'homme » et « l'être du monde ». Dans ce livre que Victor Hugo déclare « avoir composé en dehors et du dedans »[15], presque tous les personnages sont conçus pour faire ressortir les conditions de cette lutte. C'est un univers théâtral où les masques changent sans cesse.

Se manifester ou se cacher ? Voilà les mots – clés qui font des protagonistes de ce roman « des êtres entr'ouverts ».

Notes

[1] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, p.193.
[2] Jean-Pierre Richard, *Etudes sur le romantisme*, Paris, Seuil, 1970, p. 178.
[3] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p.200.
[4] Victor Hugo, *Les Misérables*, Paris, Editions Robert Laffont, 2002, p.78.
[5] Cf. Renée Papin, *Un roman de la lumière*, Europe, Fév-mars, 1962.
[6] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p.201.
[7] Victor Hugo, *op. cit.*, p.179.
[8] Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p.179.
[9] Victor Hugo, *op. cit.*, p.177.
[10] Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p.180.
[11] Victor Hugo, *op. cit.*, 209.

Scanned with OKEN Scanner

[12] Jean-Pierre Richard, *Petite lecture de Javert, Revue des sciences humaines*, n 156, 1974.
[13] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p.188.
[14] Victor Hugo, *op. cit.*, p.77.
[15] Cf. René Journet, Guy Robert, *Le Mythe du peuple et Les Misérables,* Paris, Ed. Sociales, 1964, p. 39.

Bibliographie

Hugo, Victor, *Les Misérables*, Paris, Editions Robert Laffont, 2002.

Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978.

Papin, Renée, *Un roman de la lumière*, Europe, Fév-mars, 1962.

Richard, Jean-Pierre, *Etudes sur le romantisme*, Paris, Seuil, 1970.

Richard, Jean-Pierre, *Petite lecture de Javert, Revue des sciences humaines*, n 156, 1974.

René Journet, Guy Robert, *Le Mythe du peuple et Les Misérables,* Paris, Ed. Sociales, 1964.

Scanned with OKEN Scanner

ELENA-BRANDUSA STEICIUC

A propos de la traduction de la poésie hugolienne en Roumanie

Les premiers échos de la poésie hugolienne dans les principautés roumaines apparaissent dès la quatrième décennie du XIX[e] siècle et ils prennent surtout la forme des traductions qui à ce moment-là enrichissent une littérature encore en train de se chercher.

Un des premiers traducteurs de Hugo est C. Negruzzi, qui en 1845 publie une version roumaine intégrale des *Ballades*. G. Calinescu, dans sa monumentale *Histoire de la littérature roumaine* considère que « sans être parfaites, les traductions de Negruzzi des *Ballades* de Hugo dénotent un admirable effort technique »[1] et que, de toute façon, ces traductions « naturalisent l'image audacieuse ». G. Călinescu fournit un exemple très illustratif à nos yeux : « *Catedrală/ Colosală/ Notre Dame, cât aş dori/ Subt a tale/Mândre sale/Oasele a-mi odihni* » pour « *Notre Dame!/ Que c'est beau!/Sur mon âme/De corbeau,/ Voudrais être / Clerc ou prêtre/ Pour y mettre/ Mon tombeau !* »[2]

D'autres jeunes qui font partie de la même génération intellectuelle que Negruzzi, imprégnés par la nouvelle esthétique proposée par le Romantisme occidental, mais aussi par son côté social - C. A. Rosetti, A. Hrisoverghi, etc. – publient dans la presse du temps ou dans des recueils des traductions de Hugo, mais aussi de Lamartine, de Byron, très prisées par l'*intelligentsia* de l'époque.

Même si M. Kogalniceanu, en 1843 déjà levait sa voix contre les imitations et les traductions (qu'il appelait « neînsemnate copii », copies sans valeur, dans ses articles de *Dacia Literară)*, dans une louable tentative de cultiver la littérature nationale, l'empreinte d'un géant comme

Hugo restera indélébile chez pas mal de poètes roumains du XIXᵉ siècle et même du XXᵉ.

Il suffit de prendre comme exemples, pour mieux soutenir cette thèse, les cas de Ion Heliade Rădulescu, D. Bolintineanu, Costache Stamati et Vasile Alecsandri, influencés, sans aucun doute, dans leur propre production lyrique par le poète français.

Quant au premier, Ion Heliade Rădulescu, celui-ci a emprunté à Victor Hugo et a cultivé dans *Căderea îngerilor* « la méthode du cumul des noms propres barbares »[3] ; Dimitrie Bolintineanu avec ses *Fleurs du Bosphore* donne une sorte d'*Orientales* qui, selon le même critique, ne parviennent à satisfaire notre engouement pour l'exotique ni par le lexique, ni par les sensations.

L'influence hugolienne est présente chez Vasile Alecsandri dans ses *Legende nouă – Légendes nouvelles* (surtout dans *Dan căpitan de plai* et *Legenda rândunicii*) où l'on trouve cette inclination pour le monstrueux et le colossal, l'hyperbolisme et le gigantisme, les perspectives illimitées, les forces de la nature et leur bruissement, le mélange d'enfer et de forces séraphiques.

A Iaşi, dans la seconde moitié du XIXᵉ siècle c'est Vasile Pogor, « l'esprit voltairien » de la Société *Junimea* qui publie des traductions de V. Hugo et, vers la fin du siècle, A. Naum. Ce dernier, né en 1893, est devenu membre de l'Académie Roumaine en 1893 et, à partir de 1902, professeur de littérature française à l'Université de Iaşi. Dans son volume appelé tout simplement *Traductions* et publié en 1890 chez Tipografia Naţională de la ville moldave, A. Naum fait paraître des versions roumaines d'André Chénier, La Fontaine, Lamartine, Musset, Gautier, Mistral. A côté de ces poètes, le volume contient trois poèmes hugoliens traduits (*Izvorul* et *Copilăria* des *Contemplations, La o femee* du volume *Feuilles d'Automne)* et une *Imitation („imitaţiune") Pruncul şi îngerul*. G. Călinescu constatait à juste titre que les traductions de Naum « manquent d'éclat » car, en effet, leur technique est bien loin d'être parfaite : « *De sus, din stânca cea golită/ pica, pica necontenit/ în marea tulbure, cumplită/ izvorul dulce şi liniştit* ».[4]

Le tableau de la réception de la poésie hugolienne en Roumanie au XIXᵉ siècle serait incomplet si on ne mentionnait pas quelques autres

Scanned with OKEN Scanner

noms, plus ou moins célèbres : Ulysse de Marsillac, rédacteur de la publication *La Voix de la Roumanie* ; celui-ci donnait en 1865 à Bucarest des conférences dont les réserves critiques par rapport à un recueil comme *Chansons des rues et des bois* ont provoqué l'indignation du public ; les lecteurs bucarestois se passionnaient pour la vie de Hugo, son exil, son retour d'exil. Iulia Hasdeu, elle aussi admiratrice du grand poète se trouvait à Paris au moment de sa mort. Eminescu, dont on méconnaît l'activité de traducteur, a laissé dans ses manuscrits la version roumaine, très mélodieuse, d'un fragment en vers (la sérénade de Fabiano Fabiani) du drame en prose *Marie Tudor*, ce qui nous porte à croire que cette traduction a été faite pour un spectacle. Ion Brăescu remarquait d'ailleurs dans *Perspective şi confluenţe literare franco-române*[5] la fidélité de la traduction par rapport à l'original, qualité à laquelle nous ajouterions la musicalité, propre à la poésie d'Eminescu :

Quand tu dors, calme et pure	*Când tu dormi lină, pură*
Dans l'ombre, sous mes yeux	*Sub ochiul meu umbros*
Ton haleine murmure	*Suflarea ta murmură*
Des mots harmonieux.	*Cuvânt armonios.*
Ton beau corps se révèle	*Pe corp neacoperită*
Sans voile et sans atours...	*Lipsindu-ţi vălul tău...*
Dormez ma belle !	*O dormi, o dormi iubită*
Dormez toujours !	*O dormi, o dormi mereu.*[6]

De toute la production hugolienne en vers, c'est *La Légende des siècles*, cette monumentale mosaïque, somme de la philosophie et de la pensée de Hugo, qui a le plus tenté les traducteurs roumains.

En effet, cette « épopée humaine, âpre, immense, écroulée » comme l'auteur la définissait lui-même dans *La vision d'où est sorti ce livre* a représenté et représente un défi pour tout traducteur, tout d'abord par le volume de travail requis par un si vaste ensemble (15 pièces dans la première série, en 1859 ; 28 dans la deuxième, en 1877 et quelques titres en moins dans la troisième édition, 1883).

Cette œuvre immense, cette œuvre cyclique qui se donnait comme tâche d'*exprimer l'humanité* sous tous ses aspects, de peindre « cette grande figure, une et multiple, lugubre et rayonnante, fatale et sacrée,

Scanned with OKEN Scanner

l'Homme » n'a jamais été entièrement traduite en roumain, les divers traducteurs faisant une sélection des diverses pièces ou parties, en fonction de leur notoriété, de leur représentativité, mais aussi de leurs affinités personnelles, ou bien du goût et des exigences de l'époque.

Un des premiers traducteurs est Al. Iacobescu, qui publie chez Alcalay et Co., aux Editions de la Librairie *Universala* (27, rue Victoriei, Bucarest, sans mention de l'année) des *Poèmes* (*POEME*), tout court, dont la majeure partie sont des textes de *La Légende des siècles*, sans mention du titre complet de l'ensemble. *Le Sacre de la femme (Sfinţenia femeii), La Conscience (Conştiinţa)* et *Les Pauvres Gens (Bieţii oameni)* dans la variante roumaine ne peuvent pas rivaliser avec les traductions de ces mêmes textes, que donneront six ou sept décennies plus tard des poètes comme Nina Cassian ou bien un traducteur très inspiré, Ionel Marinescu.

Pourtant, les traductions de Iacobescu, qui ont une indéniable ressemblance avec le style de Coşbuc, dans sa poésie sociale, ne manquent pas de souplesse, de musicalité, même si parfois la fidélité n'est pas leur principal atout. Voilà pour ce qui est de l'incipit de *Pauvres Gens,* texte dans lequel la thématique sociale est le principal axe de la construction :

Il est nuit. La cabane est pauvre, mais bien close
Le logis est plein d'ombre et l'on sent quelque chose
Qui rayonne à travers ce crépuscule obscur
Des filets de pêcheur sont accrochés au mur.

E noapte şi coliba săracă–i încuiată
Prin umbra din odae din când în când s'arată
O rază ce prin golul întunecat străbate
Spre zidul peste care sânt undiţi spânzurate.[7]

Après la guerre, les recueils de poèmes hugoliens publiés en traduction roumaine n'ont pas pu s'abattre des sentiers tracés par « la ligne » et les stratégies éditoriales ont privilégié plutôt une esthétique du florilège, des « vers choisis ».

Le premier volume de *Vers* de Hugo sera publié en 1952, chez ESPLA, pour commémorer les 150 ans depuis la naissance de l'auteur. Ensuite, nous avons l'anthologie de *Vers* (Editura Tineretului, 1958), qui seront repris par un autre volume du même nom, en 1962. Cette dernière anthologie, préfacée par le professeur N. N. Condeescu contient 42 poèmes des divers recueils hugoliens publiés avant, durant et après l'exil et deux titres seulement de *Legenda veacurilor* (*Sărmanii* et *In*

Scanned with OKEN Scanner

largul cerului, traduits par Nina Cassian et Radu Boureanu). Parmi les autres traducteurs citons les noms de Petre Solomon, Mihnea Gheorghiu, Miron Radu Paraschivescu, Demostene Botez, Al. Philippide, Romulus Vulpescu, c'est-à-dire des noms de poètes-traducteurs qui sont autant de garanties de la qualité de ces versions.

En 1969 paraît l'anthologie intitulée *Legenda secolelor* chez « Biblioteca pentru toți », une maison d'édition fondée en 1895 et ayant dès le début la tâche de disséminer la littérature universelle par des traductions de qualité, tout cela à des prix accessibles au grand public. C'est la première anthologie de grandes proportions en Roumanie, qui se propose de « suggérer aux lecteurs la richesse thématique et l'ampleur » de la création hugolienne. Par rapport aux autres anthologies, ce volume contient 109 poèmes de chaque recueil hugolien, depuis les *Odes* et jusqu'aux recueils posthumes, dans la traduction d'une seule personne, Ionel Marinescu.

Traduire 109 poèmes hugoliens, depuis les débuts du poète, en passant par la maturité de sa parole et jusqu'aux derniers morceaux, publiés posthumément n'est pas chose facile. Ionel Marinescu sait trouver la note qui assure la cohésion de l'ensemble, car la cohérence stylistique des 109 poèmes traduits est une réalité indéniable.

De *La Légende des siècles*, qui donne le titre de toute l'anthologie, *Legenda secolelor*, il traduit 8 fragments, parmi les plus représentatifs : *Le sacre de la femme (Incununarea femeii) ; La Conscience (Conştiința) ; Booz endormi (Somnul lui Booz) ; Le Parricide (Paricidul) ; Le Satyre (Satirul) ; Le cimetière d'Eylau (Cimitirul din Eylau) ; Le Crapaud (Broasca râioasa) ; La Trompette du jugement (Trimbița Judecății)* .

Dans sa variante roumaine, un poème comme *Booz endormi,* le préféré de Péguy, conserve toute sa majesté, celle d'une « paix biblique, patriarcale, nocturne » et cela par l'intuition extraordinaire du traducteur, qui est bien plus qu'un simple versificateur (il propose des vers de 14 ou de 13 syllabes pour l'alexandrin hugolien, tout en gardant intact le moule de la rime embrassée) qui recrée en roumain un poème-clef de *La Légende des siècles* :

Booz s'était couché de fatigue accablée ;	*Booz sleit de trudă dormea într-un târziu;*

Il avait tout le jour travaillé dans son aire ;	*La arie lucrase din zori şi până-n seară;*
Puis avait fait son lit à sa place ordinaire ;	*Iar patul şi-l făcuse-n ştiutul loc afară*
Booz dormait auprès des boisseaux pleins de blé.	*Alături de merticul cu grâul auriu.*[8]

Douze ans plus tard, en 1981, les Editions Albatros publient *Legenda secolelor* dans la collection de textes commentés, Lyceum. Le choix des 10 poèmes de cette dernière anthologie, la préface, le tableau chronologique et les commentaires appartiennent à Dan Ion Nasta, qui figure aussi comme traducteur d'*Eviradnus*. Comme l'éditeur le fait savoir dans une note liminaire, les vers de ce volume « reproduisent » ceux des volumes antérieurs et les traducteurs en sont : I. Marinescu (7 titres), Nina Cassian, Radu Boureanu et Dan Ion Nasta, chacun avec un titre. Cette anthologie se caractérise surtout par sa visible portée didactique, car le riche appareil critique est censé faciliter aux jeunes roumains des années '80 l'accès aux éléments les plus significatifs de cette somme hugolienne.

Nous pourrions conclure en nous demandant si à l'avenir les autres commémorations hugoliennes (par exemple 2052…) susciteront le même intérêt de la part des éditeurs, des traducteurs et des lecteurs roumains. Si le bicentenaire de la naissance a occasionné la publication d'un véritable bijou éditorial, c'est-à-dire les *Ballades* dans la traduction hors pair de Şerban Foarţă, Editions Pandora M, espérons que les versions roumaines de la poésie hugolienne garderont, durant ce nouveau millénaire, toute la fraîcheur de l'original, dans une langue roumaine qui, elle aussi, saura conserver sa force.

Notes

[1] *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1982, p. 212.

[2] *Id., ibid.*, p. 212.

[3] *Id., ibid.*, p. 146.

[4] *Id., ibid.*, p. 1000.

[5] *Perspective şi confluenţe literare franco-române*, Bucureşti, Ed. Univers, 1981, p. 260.

[6] *Id., ibid.*, p. 260.

Scanned with OKEN Scanner

[7] Victor Hugo, *Poeme (Poèmes)*, Bucureşti, Ed. Alcalay et Co., sans année, trad. roum. Al. Iacobescu, p. 17.

[8] Victor Hugo, *Legenda secolelor (La Légende des siècles)*, Bucureşti, Biblioteca pentru toţi, 1969, trad. roum. Ionel Marinescu, p. 78.



Scanned with OKEN Scanner

ADRIANA SPIRIDON

Le multimédia à l'usage des littéraires.
Autour du cédérom Hyperbase - Victor Hugo

L'utilisation des outils multimédia dans tous les secteurs de l'activité humaine durant ces dernières années est devenue chose courante. Personne ne s'étonne plus de voir les ordinateurs « bourdonner » non seulement sur les bureaux des informaticiens mais aussi sur ceux des employés de banque, des fonctionnaires publics, dans les écoles, dans les hôpitaux ou les laboratoires de recherche. Il ne faut pas oublier non plus le nombre toujours croissant des utilisateurs individuels, qui possèdent un ordinateur multimédia à la maison, que ce soit pour leur activité professionnelle, pour les besoins éducatifs de leurs enfants, pour naviguer et communiquer sur Internet ou bien pour tout cela à la fois.

Pourquoi alors ne pas profiter des multiples possibilités offertes par cet outil dans la recherche littéraire aussi, bien que ce soit une activité qui semble, au moins au premier abord, plutôt étrangère, sinon tout à fait opposée aux conquêtes par trop techniques et sophistiquées de la technologie contemporaine ? Les littéraires sont réputés, à tort ou à raison, pour leur conservatisme, voire leur méfiance à l'égard de l'utilisation de la technique moderne. D'un côté, ils ont bien raison, car rien ne pourra jamais remplacer le plaisir de lire un livre dont on peut caresser les couvertures ou les pages usées ou annotées parfois par des générations de bibliophiles passionnés. Et pourtant, disposer sur un seul cédérom, par exemple, de l'oeuvre intégrale d'un auteur ne représente pas une simple économie d'espace dans la bibliothèque (ce qui serait un argument d'un goût douteux, bien que pas tout à fait dépourvu d'importance au cas où l'on habite un petit appartement). Son utilité ne réside pas uniquement dans la quantité impressionnante d'informations qu'il

Scanned with OKEN Scanner

peut contenir, mais surtout dans les opérations d'une diversité étonnante qu'il nous permet d'effectuer.

C'est d'un cédérom de ce type que notre présentation se propose de vous faire connaître les avantages. Il s'agit d'un produit Hyperbase, nom déjà assez connu dans le monde du multimédia éducatif, dédié à l'oeuvre de Victor Hugo. Nous ne nous attarderons pas ici sur la multiplicité des choix quant à la façon de naviguer à travers le cédérom, car il s'agit là d'une caractéristique des hypertextes en général, à retrouver dans tout produit de ce genre, que ce soient des cédéroms ou des pages web. Il convient pourtant de souligner dès le début et une fois pour toutes l'organisation très lisible des informations et la facilité de l'accès à tous les chapitres du cédérom à partir de n'importe quelle page. Cela pour encourager les utilisateurs moins familiarisés avec ce type de support. Ceci dit, nous insisterons dans ce qui suit sur le corpus des informations contenu sur le cédérom et sur les diverses opérations auxquelles ce corpus peut etre soumis grâce aux applications accessibles à tout moment à l'utilisateur préoccupé par la recherche littéraire.

L'information fondamentale est constituée, évidemment, par l'intégralité de l'oeuvre de Victor Hugo, à laquelle on peut accéder dès la première page, par ordre alphabétique. Il est déjà impressionnant de voir rassemblés sur un seul support tous ces textes, dont on sait bien que le nombre est loin d'être négligeable. Mais l'intérêt de ce cédérom ne se résume pas à la simple numérisation des textes hugoliens. L'important c'est que ce produit nous offre, en plus, des statistiques extrêmement utiles à ceux qui s'intéressent à l'étude quantitative et qualitative du langage de cet auteur. Ainsi, on a la possibilité de visualiser, à volonté, les mots-clés et les phrases-clés de chaque texte, le nombre d'occurrences de ces mots et phrases (dans toute l'oeuvre ou par textes), le nombre des vocables utilisés par Hugo (il y en a 6457 recensés sur ce cédérom), les mots à haute fréquence dans chaque oeuvre (quoi de plus utile au chercheur qui s'intéresse à la sémantique et aux isotopies?), tout cela accompagné par les contextes respectifs. Plus que cela, le cédérom nous permet de personnaliser la recherche, dans ce sens que l'on peut retrouver la fréquence d'occurrence de tout mot qui nous intéresse, dans n'importe quelle oeuvre, et cela pour vérifier, par exemple,

Scanned with OKEN Scanner

une hypothèse émise quant au vocabulaire. On peut, en plus, étendre l'étude à tous les textes pour faire une comparaison quant à la fréquence du mot en question dans plusieurs oeuvres et déceler ainsi l'évolution du lexique et des préférences pour certaines constructions et expressions au long des différentes étapes de création. Il est possible aussi de chercher seulement des chaînes de caractères (initiales, intermédiaires et finales) afin d'obtenir la liste de tous les mots dérivés ou composés à partir d'un mot racine, tout comme leur statistique. Ce qui est encore plus intéressant et motivant c'est que les statistiques et les analyses ne se limitent pas au seul côté lexico-sémantique; elles portent aussi sur le côté morphologique et syntaxique. Ainsi, l'on retrouve l'inventaire des parties du discours employées par Victor Hugo dans l'ensemble de son oeuvre, tout comme l'inventaire par texte. On peut à tout moment choisir le texte qui nous intéresse et faire des comparaisons. En plus, on peut voir les types de combinaisons syntaxiques employées dans chaque texte et leur statistique, les schémas et les codes qui en résultent, tout comme les exemples tirés du texte sur lequel nous travaillons. Les applications que l'on retrouve sous l'onglet « syntaxe » vont même plus loin dans le sens de la personnalisation et de l'adaptation aux besoins d'étude de chaque utilisateur. Ainsi, on peut « demander » au logiciel de chercher la fréquence d'occurrence d'un certain modèle syntaxique dans un texte choisi ou dans un ensemble de textes. Ce modèle peut être un type de syntagme simple (par exemple adjectif épithète antéposé + nom) ou bien un certain type de phrase complexe. On peut ainsi déceler la fréquence d'emploi d'une certaine structure par un simple clic. Le logiciel nous permet aussi de visualiser les exemples conformes au modèle sollicité dans le(s) texte(s) choisi(s). Il nous revient, bien sur, de découvrir et d'analyser les causes qui ont déterminé la préférence pour une certaine structure, tout comme l'effet recherché par l'auteur.

Une dernière option, mais non la moins importante, juste au contraire, est celle qui nous permet de constituer à partir de tous les textes enregistrés sur le cédérom, notre propre corpus d'étude, que ce soit plusieurs romans ou seulement quelques chapitres, ou quelques poèmes, selon les besoins du moment. Sur ce corpus, on peut effectuer toutes les opérations de recherche déjà énoncées: mots et phrases clés, mots ou

Scanned with OKEN Scanner

chaînes de caractères avec leurs fréquences respectives d'occurrence, structures syntaxiques récurrentes. Toutes les opérations fastidieuses de recherche, d'identification et d'inventaire sont effectuées par ce logiciel qui prouve à ce moment toute son utilité. Pour le chercheur préoccupé d'appuyer son argumentation sur des statistiques et des schémas, il y a la possibilité d'afficher des tableaux et des représentations graphiques sur la fréquence d'occurrence d'un vocable, sur l'excès ou le déficit d'emploi du même terme dans des textes parallèles (pour la comparaison), sur les types de combinaisons syntagmatiques et leur occurrence. La possibilité de retrouver à chaque fois le contexte d'apparition de tous ces termes et syntagmes, aussi bien le contexte restreint (la phrase) que la page même de l'oeuvre étudiée où les exemples se présentent, constitue un atout supplémentaire de ce logiciel qui prétend, à juste titre, au nom d'instrument de travail incontournable au service du chercheur dans le domaine littéraire.

Cette argumentation en faveur d'un instrument informatique en appui aux études littéraires s'inscrit dans la lignée des plaidoyers pour le développement d'une véritable technologie de la recherche littéraire. C'est un terme que l'on n'aurait même pas imaginé il y a quelque temps pour parler de l'ineffable matière littéraire, mais qui trouve aujourd'hui sa place dans le vocabulaire des hommes de lettres, sans vouloir rien remplacer de ce qui est déjà admis et reconnu. Il ne s'agit que d'un appui très précieux que l'on ne saurait se refuser sans se faire du tort. Il ne nous reste donc qu'espérer que de tels logiciels seront mis en oeuvre pour tous les auteurs importants et qu'ils seront enrichis continuellement de façon à rendre efficacement service aux chercheurs. Il faut encore espérer que ces derniers ne reculerons pas devant un tel outil et qu'ils auront la possibilité d'en profiter pleinement.

Scanned with OKEN Scanner

MIHAELA MÎRȚU

Mythologie de l'acteur romantique dans *Kean* d'Alexandre Dumas

Le Petit Robert indique comme dernière acception du mot *mythologie* un « ensemble de mythes se rapportant à un même objet, à un même thème, une même doctrine ». L'exemple privilégié, c'est la mythologie de la vedette. L'exemple se retrouve dans le *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* d'Henri Morier où, par extension, le mythe est défini comme « conception collective, sorte de croyance vague, de goût, de culte ou d'adoration laïque spontanée ».

Lest préréflexif, dû à la sensibilité et à l'imagination, les mythes constituent, selon Gusdorf [1], un « point de départ » pour toute élucidation de la condition humaine. Le rapport du mythe avec le temps est essentiel car il y a d'une part la perspective de l'atemporalité, de l'autre la temporalité. Sa dimension atemporelle (ce qu'Eliade[2] nommait sa « structure platonicienne ») implique un complexe d'essences qui reviennent dans l'histoire de la culture humaine et se constituent dans un canevas. C'est sur ce canevas que chaque époque brode ses propres représentations et donne sens à l'actualité. La perception du réel à travers le mythe implique une conscience des valeurs et des non-valeurs morales. C'est la conscience mythique qui donne forme et sens à la vie personnelle, à la vie de l'Autre et à la vie communautaire. La naissance de la technique moderne à la fin du XVIIIe siècle et la révolution industrielle du XIXe siècle n'ont pas tué le mythe. Karl Marx avait prévu une inflation mythique[3] que G. Gusdorf et R. Barthes confirment un siècle plus tard. Selon Gusdorf, le mythe de l'âge moderne est plus matériel, tourné vers l'avenir et anthropocentrique. Il constitue les structures fondamentales de la réalité humaine à un moment donné et apparaît comme le fond sur

lequel se détachent les doctrines et les idées rationnelles. Il fait sentir sa présence même dans les synthèses les plus abstraites[4]. Système de communication, le mythe ne cache rien – observe R. Barthes – mais modifie, déforme. Son impact affectif est beaucoup plus fort que celui des explications rationnelles. Sa principale fonction est d'évacuer le réel, de dépolitiser, d'abolir la complexité des actes humains réduits à des essences[5]. Il donne l'illusion de la clarté, assure l'immunité de l'imaginaire collectif par l'inoculation d'une petite quantité de mal inconnu, permet l'identification de l'Autre, « réduit toute qualité à une quantité » et « se sert de la tautologie »[6]. Le but des mythes est, selon Barthes, d'« immobiliser » le monde. D'autres chercheurs, plus ouverts à l'action du temps sur le mythe – comme d'ailleurs G. Gusdorf –, perçoivent le mythe comme « une dramaturgie de la vie sociale ou de l'histoire poétisée » ou comme « une philosophie poétisée » qui montre « la fonction symbolisante de l'imagination »[7].

Lorsque Dumas s'est proposé d'écrire une comédie ayant comme personnage principal celui que Philippe van Tieghem appellera, à juste titre, « le plus brillant tragédien de la première moitié du XIX[e] siècle »[8], il savait que l'interprète exalté des personnages shakespeariens, tempérament ardent et extravagant, représentait un riche passé théâtral, incarnait l'Acteur, c'était une légende et un modèle pour les acteurs français de l'époque. Le sous-titre de la pièce, à caractère réducteur, est construit sur deux clichés (« désordre et génie ») qui expriment non seulement les tendances opposées de la psyché humaine mais aussi le goût pour l'antithèse des romantiques.

L'idée de désordre considérée définitoire pour l'identité de l'acteur est inscrite dans ce complexe d'essences qui constituent le canevas atemporel de son mythe. Aux origines, l'art de l'acteur est lié à l'extase qui caractérise le délire bachique dans les fêtes nocturnes de Dionysos. Cette « ekstasis », *alienatio mentis* temporaire, c'était une hiéromanie, un délire sacré qui permettait à l'âme d'*avoir une autre identité*, de fusionner avec la divinité[9]. Dans *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Lévy-Brühl énonce la loi de la participation, destinée à illustrer cette idée que dans les représentations collectives de la mentalité primitive, les objets, les êtres, les phénomènes peuvent être autre chose

qu'eux-mêmes. Ion Cojar s'appuie sur cette structure logique de la mentalité primitive pour définir un trait essentiel de l'art de l'acteur : sa capacité protéiforme, sa nature « multiple, polyvalente »[10].

Dans la pièce de Dumas, le désordre est envisagé de deux points de vue : celui intolérant des spectateurs, celui explicatif et justificatif de Kean lui-même. Le célèbre interprète de Shakespeare était bien connu à l'époque pour sa prodigalité, le scandale de sa vie privée et ses extravagances. Alexandre Dumas avait publié sa pièce trois ans après la mort de l'acteur[11], que ses spectateurs français n'avaient pas encore oublié.

Tous les personnages qui représentent l'élite des spectateurs anglais du temps lui reprochent la débauche et le scandale :

« Amy – […] un homme qui se pique d'effacer Lovelace par la multiplicité de ses amours, qui lutte de luxe avec le prince royal, et qui, avec tout cela, par un contraste qui dénonce son extraction, revêt, à peine débarrassé du manteau de Richard, l'habit d'un matelot du port, court de taverne en taverne et se fait rapporter chez lui plus souvent qu'il ne rentre ». (éd. cit., p. 226) [12].

Selon le prince de Galles, Kean est un danger pour la morale publique, car il est prêt à séduire toutes les femmes qu'il rencontre (éd. cit., p. 227).

Tautologique, le deuxième acte constitue le « décorum », présente les habitudes quasi rituelles de l'acteur, dans le régime de l'oxymore : dans « l'obscurité la plus complète » qui règne dans le salon de Kean, salon qui porte « toutes les traces d'une orgie » (éd. cit., p. 235), Salomon – le souffleur, ami fidèle de Kean – présente celui-ci en termes destinés à révéler sa grandeur : « l'illustre Kean, l'honneur de Londres, le soleil de l'Angleterre, a fait faire relâche hier pour se reposer » (*Ibid.*). L'idée de clair-obscur, chère à la peinture baroque, obsède Dumas. Au fur et à mesure que l'œil de l'archilecteur ou de l'archispectateur s'accoutume aux ténèbres, émerge l'image de Kean, créateur lucide, conditionné par un art impitoyable : « je sens que je me tue avec cette vie de débauches et d'orgies ! Mais, que veux-tu ! – avoue-t-il à Salomon – je ne puis en changer ! Il faut qu'un acteur connaisse toutes les passions pour les bien exprimer. Je les étudie sur moi-même, c'est le moyen de les savoir par cœur. » (éd. cit., p. 239).

Scanned with OKEN Scanner

Bon psychologue, le comédien, habitué « à reproduire tous les sentiments humains », doit « aller les chercher au plus profond de la pensée » (éd. cit., p. 260), explique Kean à Anna. Stanislavski saisira de la vérité intérieure qui se déroule dans les profondeurs de l'âme humaine. Nous sommes déjà tout près d'une psychologie des profondeurs. Rimbaud parlera de « dérèglement de tous les sens », Lucian Blaga de lacs à nénuphars ayant de la vase au fond des eaux et d'un paradis éclairé par les flammes de l'enfer.

Les spectateurs de l'élite reconnaissent le génie de Kean (Amy : « un si grand acteur », p. 228 ; le Prince : « un front couronné depuis longtemps », p. 230), mais se servent de l'argument de la débauche, du désordre qui caractérise sa vie, pour agir conformément au stéréotype à caractère nocif et qui correspond à un modèle culturel daté, celui du théâtre romain. Le stéréotype de la débauche, destiné à inspirer une méfiance endémique à l'endroit des gens du spectacle, avait été renforcé par certains écrits des pères de l'Église. Des gens de lettres avaient déjà réagi au XVIIe et au XVIIIe siècles[13]. Le fait que les écrivains romantiques, eux aussi, réagissent avec indignation atteste la longévité de ce stéréotype qui avait pour conséquence la marginalisation des comédiens. Victor Hugo reprend l'idée de La Bruyère d'une contradiction dans le comportement des spectateurs : « L'homme a une pensée, se venger du plaisir qu'on lui fait. De là le mépris pour le comédien. Cet être me charme, me divertit, me distrait, m'enseigne, m'enchante, me console, me verse l'idéal, m'est agréable et utile, quel mal puis-je lui rendre ? L'humiliation. Le dédain. Le dédain, c'est le soufflet à distance. Souffletons-le ! Il me plaît ; donc il est vil. Il me sert, donc je le hais […]. Bossuet excommunie-le ! Rousseau insulte-le ! » (*L'Homme qui rit*, II, 2, 10).

Dans le comportement assez dissimulé des personnages spectateurs de Dumas, il y a une composante sociale (liée à « son extraction ») et un préjugé aristocratique. Aux yeux du comte de Koefeld, ambassadeur du Danemark, Kean n'est qu'un « bouffon » qui ose refuser « l'invitation d'un ministre » (éd. cit., pp. 228, 229). En esquissant l'identité des autres personnages, Dumas brouille les pistes. Le Prince de Galles n'est pas moins coureur que Kean. Lord Mewill a, lui aussi,

des dettes qu'il voudrait payer en contraignant Anna Damby à l'épouser. Amy, la comtesse de Gosswill, qui avertit Elena de la déchéance sociale qu'elle risque en aimant un comédien, trompe son mari avec un lord. Dans cette société-là, tout ce qui compte, c'est l'apparence. Soumis à cette règle, le discours mondain ne passe pas l'épreuve de la vérité, car il fonctionne d'une manière implicite :

« Le comte – Mais, alors, que croirez-vous ?

Amy – Tout ce que vous ne me direz pas. » (éd. cit., p. 227)

Dumas construit son texte non seulement de façon tautologique, mais aussi en le structurant dans des scènes destinées à mettre en opposition le vrai caractère de Kean (honnête, généreux, lucide) avec celui des juges. Kean est fort conscient de sa position sociale d'exclu : « Un démenti donné par l'acteur Kean sera suffisant pour les artistes, qui savent l'acteur Kean homme d'honneur ; mais il n'aura aucun poids auprès des gens du monde » (éd. cit., p. 232).

Il n'a pas oublié qu'il a commencé par être un bateleur et un saltimbanque et le respect qu'il accorde à ses anciens camarades ne fait que souligner l'incapacité des gens du monde d'être tout aussi respectueux à l'intérieur de leur propre caste. C'est en sage stoïcien qu'il réfléchit sur la condition de l'acteur afin d'avertir Anna des risques de ce métier qu'elle veut embrasser. L'antithèse est de nouveau la figure privilégiée pour définir « cette médaille brillante qui porte deux couronnes, une de fleurs, une d'épines » (éd. cit., p. 244).

Hédonisme, mais aussi martyre semble définir l'identité contradictoire de l'acteur romantique. La plus subtile pièce du théâtre baroque français – *Saint Genest comédien païen représentant le martyre d'Adrien* (1646) de Rotrou – présentait le martyre d'un comédien persécuté par l'empereur Dioclétien. Réagissant à ceux qui avaient réactivé le stéréotype de la prostitution de l'acteur, Grotowski retrouvera l'idée de « sainteté laïque » issue de la pensée romantique. Facteur de solidarité participant de l'imaginaire collectif, partie intégrante de l'identité communautaire, le mythe de ce groupe dévalorisé du point de vue social, secrète cette image compensatoire, dans laquelle les acteurs se réfugient et ressourcent leur identité. Le mythe de l'acteur apparaît ainsi dans sa double dimension : rétrospective et prospective. « Si en se



Scanned with OKEN Scanner

défiant lui-même publiquement l'acteur défie les autres et par l'excès, la profanation et le sacrilège outrageant, se révèle lui-même en s'arrachant son masque de tous les jours, il permet au spectateur d'entreprendre un processus similaire. Il ne vend pas son corps mais le sacrifie. Il répète l'expiation, il est proche de la sainteté ». [14]

L'idée de métier polarisé, définie par des images contrastées, est chère à Dumas : « l'acteur ne laisse rien après lui [...] sa mémoire s'en va avec la génération à laquelle il appartient, et [...] il tombe du jour dans la nuit... du trône dans le néant. [...] lorsqu'on a mis le pied une fois dans cette fatale carrière, il faut la parcourir jusqu'au bout... épuiser ses joies et ses douleurs, vider sa coupe et son calice, boire son miel et sa lie. [...] mourir comme est mort Molière, au bruit des applaudissements, des sifflets et des bravos ! » (éd. cit., p. 247).

Dans la bonne tradition des acteurs de tous les temps et de tous les lieux, Kean sait que rien ne se fait « sans le temps et sans l'étude ». L'impact des normes sociales et théâtrales propres à son temps est considérable. Un acteur et une actrice doivent dépenser énormément pour la soie, le velours et les diamants des costumes. Ils doivent gagner les journalistes jaloux qui ternissent, flétrissent, abaissent ce qui est noble, grand, beau. Ils doivent affronter les rivalités et les intrigues. Et ils doivent surtout accepter une situation sociale injuste : « La loi est égale pour tous miss, pour le faible comme pour le fort – explique Kean à Anna –, excepté pour nous autres comédiens, cependant, qui sommes hors la loi ». (éd. cit., p. 247). Mais ce qui est vraiment représentatif, pour la perspective temporelle du mythe de l'acteur romantique, c'est le rapport de la vedette avec le public.

La vedette romantique a besoin d'un public fidèle. Or, au milieu du public « insoucieux, ignorant, crédule » (éd. cit., p. 246) enclin à la médisance, l'acteur romantique cherche un regard : « Parfois, il arrive qu'entre les femmes qui assistent habituellement à nos représentations, nous en choisissons une dont nous faisons l'ange inspirateur de notre génie ; tout ce que nos rôles contiennent de tendre et de passionné, c'est à elle que nous l'adressons... Les deux mille spectateurs qui sont dans la salle disparaissent à nos yeux, qui ne voient plus qu'elle ; les applaudissements de tout ce public nous sont indifférents, car ce sont

les applaudissements seuls que nous ambitionnons ; c'est son âme que notre voix va chercher parmi toutes ces âmes… Ce n'est plus pour la réputation, pour la gloire, pour l'avenir que nous jouons ; c'est pour un soupir… pour un regard… pour une larme d'elle ». (éd. cit., p. 277-278).

Chaque individu cherche à se faire valoir aux yeux d'autres personnes dont les jugements ont de valeur pour lui. Le regard d'autrui sur soi, socialement signifiant, contribue à la formation de son noyau identitaire, « source de la cohérence interne et de la tension téléologique qui caractérise tout être social ayant une existence propre » [15]. Selon Sartre, le regard d'autrui peut être aliénant et constitutif d'une fausse identité de soi. C'est, dans le cas de Kean, la situation des mauvais spectateurs. Bien au contraire, le regard chaleureux, amoureux d'Elena constitue pour Kean la plus importante forme de reconnaissance identitaire au niveau des élites qui refusent de voir en lui leur égal. C'est, certes, l'identité romantique qui ne parvient pas à étouffer les sollicitations de la sensibilité et qui remet en honneur le moi et ses exigences qui a orienté Dumas. « L'intention des Lumières – souligne G. Gusdorf – est orientée vers la formation en série de citoyens coulés dans le même moule ce qui conduirait à une dépersonnalisation générale. Les romantiques prennent acte de l'échec de cette utopie […]. L'avènement du romantisme marque la fin d'une période de démission et de l'absence du moi » [16]. Cette inversion des priorités en faveur de l'espace du dedans de la personnalité humaine explique non seulement ce rapport privilégié avec le spectateur, mais aussi l'émergence de la vedette en défaveur de la troupe.

Vingt ans plus tard, on retrouve dans le rapport public-vedette à peu près la même situation. On peut se fier à Flaubert. Lorsque Charles Bovary décide de mener Emma au théâtre de Rouen, voir l'illustre ténor Lagardy, Homais ne perd pas l'occasion de tenir un discours particulièrement stéréotypé : « C'est, à ce qu'on assure, un fameux lapin ! Il roule sur l'or ! il mène avec lui trois maîtresses et son cuisinier. Tous ces grands artistes brûlent la chandelle par les deux bouts ; il leur faut une existence dévergondée qui excite un peu l'imagination. Mais ils meurent à l'hôpital, parce qu'ils n'ont pas eu l'esprit, étant jeunes, de faire des économies »[17]. Content d'avoir classé la vedette, Homais ne se

soucie guerre d'aller l'écouter. À l'autre pôle, la bien connue réaction d'Emma qui s'imagine justement être la spectatrice privilégiée, l'ange inspirateur : « entraînée vers l'homme par l'illusion du personnage, elle tâcha de se figurer sa vie, cette vie retentissante, extraordinaire, splendide, et qu'elle aurait pu mener, cependant, si le hasard l'avait voulu. Ils se seraient connus, ils se seraient aimés. [...] Mais une folie la saisit ; il la regardait, c'est sûr ! Elle eut envie de courir dans ses bras pour se réfugier en sa force, comme dans l'incantation de l'amour même, et de lui dire, de s'écrier : « Enlève-moi, emmène-moi, partons ! À toi, à toi ! toutes mes ardeurs et tous mes rêves ! »[18]

Dans la pièce de Dumas, c'est Kean qui nourrit le rêve d'évasion romantique. L'excès d'individualisme, propre aux romantiques, empêche Kean de vivre ou revivre le personnage qu'il doit interpréter (Roméo), le soir où le Prince provoque sa jalousie. Il est vrai que l'histoire du théâtre nous apprend que ces problèmes personnels des acteurs sont indépendants du temps et de la nationalité, mais le théâtre romantique a exhibé l'inévitable duplicité de l'acteur au moment de la création du rôle. La formulation dialectique de Rimbaud (« Je est un autre »), à laquelle aboutira la réflexion romantique sur le double, engagera la pensée hors des sentiers battus des problèmes de l'identité.

Accablé par l'amour pour cette spectatrice idéalisée, Kean traverse une crise d'identité et trahit son métier : « Oh ! métier maudit... où aucune sensation ne nous appartient, où nous ne sommes maîtres ni de notre joie, ni de notre douleur... où le cœur brisé, il faut jouer Falstaff ; où le cœur joyeux il faut jouer Hamlet ! toujours un masque, jamais un visage... Oui, oui, le public s'impatiente... car il m'attend pour s'amuser, et il ne sait pas qu'à cette heure, mes larmes m'étouffent. [...] le public qui ne sait rien, qui ne comprend rien, qui ne devine rien de ce qui se passe derrière la toile... qui nous prend pour des automates... n'ayant d'autres passions que celles de nos rôles... » (éd. cit., p. 281-282).

Dumas fait de cette crise d'identité le sommet de son intrigue : fou de jalousie, Kean sort du rôle de Roméo et insulte le Prince et Lord Mewill en pleine représentation. Ce qui est particulièrement intéressant, c'est qu'il ne leur parle pas en son nom, mais au nom des personnages qui correspondent aux rôles sociaux que cette élite des spectateurs lui

Scanned with OKEN Scanner

attribue. Et il procède de façon régressive : « Je ne suis pas Roméo… Je suis Falstaff, le compagnon de débauches du prince royal d'Angleterre […] le plus débauché, le plus indiscret, le plus vaniteux de nous tous ! À la santé du prince de Galles […] dont j'ai cru être l'ami, et dont je ne suis que le jouet et le bouffon ! » (éd. cit., p. 286).

Dans cette scène d'autoflagellation morale, Kean s'humilie et humilie en exhibant ses origines d'humble acteur de foire : « Eh ! je ne suis pas plus Falstaff que je n'étais Roméo ; je suis Polichinelle, le Falstaff des carrefours… » Il entraîne dans cette chute volontaire ceux qui, bien que représentant l'élite, ont montré leur bassesse morale : « un bâton à Polichinelle, un bâton pour Lord Mewill, un bâton pour le misérable enleveur de jeunes filles, qui porte une épée au côté, et qui refuse de se battre avec ceux dont il a volé le nom, et cela, sous prétexte qu'il est noble, qu'il est lord, qu'il est pair […] Ah ! ah ! ah ! que je souffre !... À moi ! mon Dieu ! à moi ! » (éd. cit., p. 286).

Dangereuse pour l'équilibre mental, la flexibilité protéiforme du comédien fait de lui un être inquiétant. Pour le psychanalyste et le psychiatre le danger est bien réel : « L'acteur professionnel de théâtre est tout, sauf spontané ; il doit sacrifier son propre moi et les rôles qu'il aimerait inventer, au moi et aux rôles qu'un auteur a inventés pour lui, et au cours du processus de son adaptation à ces rôles, il peut lui arriver de manifester une forme de personnalité pathologique que l'on peut nommer „névrose histrionique" »[19]

Dumas soulève un problème qui s'est révélé essentiel pour Stanislavski, M. Chekhov, Lee Strasberg, Moreno et bien d'autres. C'est le problème de l'incapacité de l'acteur d'être médiateur entre le personnage et le public, car il usurpe la fiction théâtrale afin d'exhiber sa propre personne ou ce qu'on croit être sa personne. Comme ce processus de personnalisation de l'art théâtral – très évident dans le théâtre européen du XIXe siècle, déclenché par l'acteur romantique – s'avère malfaisant, Stanislavski fait passer le projet esthétique de la disparition en l'acteur du sentiment de sa présence en scène à un niveau jamais atteint. Afin d'atteindre son but, le metteur en scène russe développe une pratique d'atelier d'où la présence du public est exclue. Il essaie de supprimer ainsi la dépendance maladive de l'acteur du public, du regard de l'Autre. Pour rassurer les

jeunes comédiens et les inciter à expérimenter sans gêne, Stanislavski interdit toute ouverture des répétitions à des tiers.

Quant à Dumas, il a affaire au système des monstres sacrés, pour lesquels le regard de l'Autre est essentiel. Alors, il oppose à Elena, Anna, spectatrice idéale, sur laquelle le théâtre a exercé son efficacité thérapeutique. L'âme et le corps meurtris par le « mal du siècle », par ce « sentiment de malaise inexplicable » qui tourmente aussi Musset [20], elle fait grâce à Kean un vrai voyage initiatique qui la ramène à elle-même, qui la ramène à la vie : « Une mélancolie profonde, un dégoût amer de l'existence s'étaient emparés de moi… […] je sentais que j'étais entraînée vers la mort, sans secousse, sans douleur, sans crainte même, car je n'éprouvais aucune envie de vivre […] Mon tuteur avait consulté les médecins les plus habiles de Londres, et tous avaient dit que le mal était sans remède, que j'étais attaquée de cette maladie de nos climats contre laquelle toute science échoue. Un seul d'entre eux demanda si, parmi les distractions de ma jeunesse, le spectacle m'avait été accordé. […] Mon tuteur […] fit retenir une loge, et m'annonça, après le dîner, que nous passions notre soirée à Drury Lane […]. Mon premier sentiment fut presque douloureux : toutes ces lumières m'éblouirent, cette atmosphère chaude et embaumée m'étouffa […]. Mais, en ce moment, je sentis un peu de fraîcheur, on venait de lever le rideau. […] C'est alors que j'entendis une voix… oh !... qui vibra jusqu'au fond de mon cœur… […] Cette voix disait des vers mélodieux comme jamais je n'en avais entendu… des paroles d'amour comme je n'aurais jamais cru que des lèvres humaines pussent en prononcer… Mon âme tout entière passa dans mes yeux et dans mes oreilles […] Roméo m'a fait connaître l'amour, Othello la jalousie, Hamlet le désespoir… Cette triple initiation compléta mon être… […] l'âme de l'acteur passa dans ma poitrine : je compris que je commençais seulement de ce jour à respirer, à sentir, à vivre ! » (éd. cit., p. 281, 282).

Anna fait – grâce au théâtre – l'expérience fondamentale de la spiritualité romantique : elle découvre un nouveau monde intérieur, sous le signe de la diversité émotionnelle et affective. Elle découvre la **cœnesthésie**, c'est-à-dire « l'information sensible émanant du corps par voie nerveuse » [21]. Elle prend ainsi conscience d'elle-même, dans ce

va-et-vient du dedans au dehors, du dehors au-dedans qui fonctionne entre elle et Kean, interprète des grands personnages shakespeariens. L'envoûtement est si fort, qu'elle décide d'habiller ce que Kean appelait « cette robe de Nessus qu'on ne peut arracher de dessus ses épaules qu'en déchirant sa propre chair » (éd. cit., p. 247).

Dans la *Naissance de la tragédie*, Nietzsche affirme que l'envoûtement est la condition primordiale de l'art dramatique. Hors de soi, ensorcelé, l'individu assiste à toutes les transformations de l'instinct vital et la **volonté de vivre** atteint son paroxysme ; à son sommet il trouve l'illusion. Nietzsche méprise le comédien pour avoir rompu les racines qui l'attachaient au sacré, pourtant il fait de la capacité de jouer sa vie un des aspects du vouloir vivre. Endosser un personnage lui apparaît finalement comme la seule condition d'une communication limitée mais efficace.

Être aimé par la femme d'un ambassadeur, n'être plus marginalisé par l'élite des spectateurs de son temps était pour Kean un combat perdu d'avance. Finalement, contraint d'émigrer, il décide de faire d'Anna sa compagne. La comédie cache au fond, au dénouement, la secrète amertume des barrières sociales infranchissables pour ce type d'amour. « L'émigration symbolise cette situation de l'homme qui ayant perdu ses droit et ses devoirs, sa famille et sa patrie, sa fortune, son passé et son avenir, recommence sa vie à partir de rien, à partir de lui-même, dans la solitude de l'adversité. L'émigration et les variétés de l'errance, le voyage, la proscription, la prison, la maladie corporelle ou mentale interviennent dans la formation de la personnalité romantique. Ces expériences prennent valeur d'initiation, elles introduisent à une nouvelle approche des vérités qui revêt la signification d'une conversion » [22].

Homme complet, responsable à part entière dans la société, l'acteur dépend des idées, des croyances et du système de valeurs en vigueur dans la société. Kean le romantique est un marginal sur lequel pèsent les préjugés moraux de l'époque, qui dépend des autres et ne peut que rarement prévoir sa vie personnelle très irrégulière. Il assume sa situation paradoxale de dépendre de l'approbation de ceux qui le considèrent un paria.

Convaincu de l'actualité et de la vitalité de la pièce de Dumas qui avait permis tous les vingt-cinq ans à un acteur célèbre (Frédérick Lemaître, Lucien Guitry, Ivan Mosjoukine au cinéma) de « faire le point », Sartre a adapté la pièce pour Pierre Brasseur. Il était en plus convaincu de la dimension mythique acquise entre temps par Kean : « Aujourd'hui, Kean, avec ses désordres, son génie et ses malheurs, a cessé d'être un personnage historique ; il s'est élevé au rang des mythes : c'est le patron des acteurs » [23].

Comme bien d'autres passionnés de théâtre, Sartre distingue entre acteur et comédien. Selon lui, l'acteur est celui qui est incapable de retrouver la réalité et vit uniquement dans un univers fictif : « L'acteur est l'opposé du comédien qui, lorsqu'il a fini de travailler, redevient un homme comme les autres, alors que l'acteur „se joue lui-même" à toutes les secondes. C'est à la fois un don merveilleux et une malédiction : il en est la propre victime, ne sachant jamais qui il est vraiment, s'il joue ou s'il ne joue pas… » [24]. Dans une interview, publiée quelques jours plus tard, Sartre revient et insiste sur l'idée qui constitue le noyau de sa pièce : « C'est le Mythe même de l'Acteur. L'acteur qui ne cesse de jouer, qui joue sa vie même, ne se reconnaît plus, ne sait plus qui il est. Et qui, finalement, n'est personne » [25].

Sartre s'est expliqué surtout après-coup : en tant que dramaturge, il voulait montrer au théâtre des situations limites qui obligent les personnages, au moment de faire un choix existentiel, de préciser leur identité : « nous n'avons pas d'autre manière de connaître un personnage que par ses actes […] l'acte nous débarrasse de la psychologie » [26]. Le théâtre est pour lui un espace de la contestation où le mot doit avoir un « rôle magique, primitif et sacré », doit être inséparable du geste et doit être irremplaçable [27]. Il rejette non seulement le théâtre psychologique, mais aussi le théâtre symboliste et leur oppose un „théâtre de mythes" [28] où les mots de tous les jours doivent acquérir leur nouvelle dignité grâce à un plus d'austérité, de moralité, de respect pour la dimension rituelle du spectacle. Mais entre ces bribes de théorie théâtrale et le théâtre sartrien il y a, le plus souvent, désaccord. Revenons au mythe de l'acteur. Sartre n'aime pas l'acteur. Il craint l'irréalisation qui le menace et dans laquelle l'acteur entraîne le spectateur, par une « contagion

Scanned with OKEN Scanner

affective » : « tout se passe dans le cadre d'un projet général d'irréalisation dans lequel les retours du réel sont de simples incidents de parcours » [29]. L'acteur est à la fois le créateur et l'objet créé : le peintre et sa toile. Matérialiser son projet théâtral, créer le personnage est donc s'irréaliser, en dépit du fait que, quelque engagé que soit l'acteur dans son rôle, il reste conscient de l'irréalité qu'il construit. Le danger est que le personnage « dévore » l'acteur, menace son identité : « pour l'acteur véritable, chaque personnage nouveau devient une *imago* provisoire, un parasite qui, même en dehors des représentations, vit en symbiose avec lui et, parfois à la ville, au cours de ses activités quotidiennes, l'irréalise en lui dictant ses attitudes. Ce qui le défend le plus efficacement contre la folie, c'est moins ses certitudes intimes [...] que la désespérante conviction que le personnage lui prend tout et ne lui donne rien... » [30]

C'est pour avoir partagé cette opinion de l'acteur que Sartre réécrit la pièce de Dumas en faisant de Kean un mythomane cynique et naïf à la fois, un être créé par ses rôles, rongé par l'imaginaire, ayant le pouvoir réel d'irréaliser ses spectateurs en les entraînant dans son irréalisation. Les textes réflexifs de l'écrivain constituent un complément nécessaire à la lecture de la pièce bien que l'idée d'un Dumas existentialiste fût pour Sartre une « plaisanterie ». Kean est « l'être pour Autrui », condamné à être perpétuellement sa propre néantisation, dualité évanescente dont « chaque terme, en se posant pour l'autre, *devenait* l'autre », dont tout effort d'une totalité de « pour-soi » est vain ; c'est un « être brisé ». La « multiplicité des consciences – notait Sartre dans *L'être et le néant* – nous apparaît comme une *synthèse* et non comme une collection ; mais c'est une synthèse dont la totalité est inconcevable » [31].

Dans le *Kean* sartrien, le grand acteur, fort déterminé par le contexte social, n'a à jouer en société que le rôle d'amoureux ; il réagit contre ceux qui lui interdisent d'avoir une autre identité sociale : « Nous autres comédiens, on nous a mis hors la loi. Puis-je prendre part au gouvernement ? Acheter un brevet de capitaine ? Me battre en duel ? Témoigner en justice ? Tenez : je ne peux même pas vendre des fromages. Vous ne me laissez rien à faire sauf l'amour ; je ne suis un homme que dans le lit

de vos femmes, c'est dans leur lit que je suis votre égal » (éd. cit., p. 65). C'est pour cette raison que le côté donjuanesque du personnage, vaguement mentionné par Dumas, est amplifié par Sartre. Au lourd mépris des autres, qui pèse sur toutes les entreprises de Kean [32], correspond l'extrême lucidité de Kean qui se juge sans pitié. Il se reconnaît ivrogne, aigri, déçu, méchant, vaniteux, mais il se déclare « encore noble » et souffrant : « un écorché qui a l'orgueil à vif » (éd. cit., pp. 83, 84). Les racines du mal sont vite repérées dans une prédisposition à être acteur qui implique le refus d'une certaine identité caractérielle et sociale : « On ne joue pas pour gagner sa vie. On joue pour mentir, pour se mentir, pour être ce qu'on ne peut pas être et parce qu'on en a assez d'être ce qu'on est. On joue pour ne pas se connaître et parce qu'on se connaît trop. On joue les héros parce qu'on est lâche et les saints parce qu'on est méchant ; on joue les assassins parce qu'on meurt d'envie de tuer son prochain, on joue parce qu'on est menteur de naissance » (éd. cit., p. 81).

En amour, Sartre découvre avec Kean ce que René Girard appellera le **désir triangulaire**. Le désir amoureux implique un modèle et la rivalité avec celui-ci. La suggestion et l'imitation sont essentielles pour le vaniteux incapable d'être lui-même. Plus le désir imaginaire attribué au rival est grand, plus l'imitateur est prêt à payer un prix élevé [33]. Dans la pièce de Sartre ce qui est intéressant par rapport au mensonge romantique, c'est le fait que Kean et le prince de Galles sont, tour à tour, modèle et imitateur, dans leur soi-disant rivalité pour Elena, qui n'est que la répétition d'une suite de rivalités antérieures. C'est à Kean que revient la réplique clef, destinée à mettre à jour l'essence de cet imbroglio triangulaire : « nous ne sommes que des reflets. Nous vivons tous trois de l'amour des autres et nous sommes tous trois incapables d'aimer. Tu voulais mon amour : moi le tien, lui le nôtre. Quel chassé-croisé ! Tiens, tu vas rire : il me traite de reflet mais, dans le fond, il me prend pour un homme ; il aurait tout donné pour être moi. Il se soûlait avec mon vin, il me prenait mes femmes et mes robes de chambre. S'il te court après, c'est qu'il croit que je t'aime. Et moi, pendant ce temps-là, je jouais Henri IV pour me changer en prince. Trois reflets : chacun des trois croit à la vérité des deux autres : voilà la comédie » (éd. cit.,

pp. 199-200). Leur rapport est vu comme un jeu de miroirs qui se situe sur une scène beaucoup plus vaste que celle d'un théâtre, beaucoup plus vaste que celle des salons londoniens. Sur la scène du *theatrum mundi*, aimer est, dans son essence, pour Sartre, « le projet de se faire aimer »[34], le désir de conquérir la subjectivité de l'autre. Or, dans *Kean*, Sartre conteste l'ipséité des trois personnages aguichés par le désir triangulaire. Le Prince de Galles explique à Kean que celui-ci n'aime pas Elena, que son amour est uniquement une question d'orgueil social, une forme d'affirmer son égalité sociale avec les hommes de l'élite aristocratique : « pour te sauver, il faudrait qu'elle veuille se perdre ; tu ne te sentiras un homme comme nous que lorsqu'elle préférera la honte que tu lui donnes aux honneurs que nous lui rendons ; tu ne te vengeras de la noblesse que si la femme que tu aimes la détruit en elle pour te suivre ; c'est **nous**, c'est **nous** que tu poursuis en Elena, nous les **vrais** hommes. (Il rit.) C'est nous que tu veux posséder ! » (éd. cit., p. 67). Ce côté homosexuel bien connu du donjuanisme a chez Sartre une forte imprégnation sociale dont il était fort conscient. Fort minutieux dans tout ce qu'il entreprenait, Sartre avait étudié la vie de Kean ; il s'en était fait une image marquée surtout par le sceau d'un orgueil social blessé : « Kean clown, saltimbanque, enfant de la balle. Il est né, comme vous le savez, à Londres, en 1787. Sa mère était un peu prostituée et il en a souffert pas mal. Il était très orgueilleux. Son comportement, pendant sa vie entière, s'expliquera par cette enfance humiliée : un jour, alors qu'il était jeune, on lui a refusé l'entrée d'une loge. Il s'est caché pendant huit jours » [35].

Ce qui est intéressant, c'est le fait que le prince de Galles est fort dérouté lorsque Kean lui annonce qu'il n'a pas le cœur brisé, car il n'a jamais aimé Elena. Les rôles sont renversés : le modèle, le médiateur n'est plus le prince, c'est Kean auquel celui-ci reproche furieux de l'avoir influencé : « Mais si tu ne l'aimes plus, malheureux, que veux-tu que je fasse d'elle ? » (éd. cit., p. 214). Dans ces circonstances, il est prêt à s'amouracher d'Anna Damby, la fiancée de Kean. Intelligente, Anna qui a compris les règles de ce cruel jeu social sait tirer son épingle du jeu en assurant le prince que Kean aime encore Elena et que son rôle est d'être uniquement son « infirmière ». Elena, elle-même, ne

Scanned with OKEN Scanner

prend pas son amour pour Kean au sérieux et refuse de s'enfuir avec lui. À ses yeux, le grand Kean n'est qu'« une outre pleine de vent » (éd. cit., p. 193), un acteur, c'est-à-dire un homme sans identité, « un reflet » (*Ibid.*, p. 194). Elle reconnaît dans son amour illusoire seulement une tentative de « vivre au-dessus de ses moyens ». Elle lui propose de rester « dans la comédie sentimentale » (*Ibid.*, p. 198).

Dix ans avent d'écrire *Kean*, Sartre avait déjà médité sur la fascination qu'exerce l'acteur sur la spectatrice émue. Il reste un Autrui-objet qui n'a jamais assez de force pour insuffler de l'amour. « On peut être fasciné par un orateur, par un acteur, par un équilibriste : cela ne signifie pas qu'on l'aime. [...] ce désir d'appropriation d'un objet au milieu du monde ne saurait être confondu avec l'amour »[36].

Le mythe de l'acteur romantique est ainsi démoli, pour l'instant : il n'y a plus de génie, le désordre a tout envahi. Il va pourtant ressusciter en 1998 avec la pièce d'Eric-Emmanuel Schmitt, *Frédérick ou le Boulevard du Crime*.

Notes

[1] Georges Gusdorf, *Mit şi metafizică* (trad. L. Popescu-Ciobanu şi A. Tihu), Timişoara, Ed. Amarcord, 1996.

[2] Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, N.R.F., 1949, p. 63.

[3] Karl Marx: « Se credea pînă acum că formarea miturilor creştine în Imperiul roman nu fusese posibilă decît pentru că nu se inventase încă tiparul. E tocmai invers. Presa cotidiană şi telegraful ce-şi răspîndesc invenţiile într-o clipită în întreg universul fabrică într-o zi mai multe mituri decît odinioară într-un secol ». (Lettre à Kugelman, le 27 juillet 1871, citée in G. Gusdorf, livre cité, p. 253).

[4] G. Gusdorf, livre cité, p. 257.

[5] Roland Barthes, *Mitologii* (trad. M. Carpov), Iaşi, Institutul European, 1997, pp. 274-275.

[6] *Ibid.*, pp. 283-286.

[7] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982, p. 656.

[8] *Les Grands comédiens*, Paris, P.U.F., 1960.

[9] Erwin Rohde, *Psyché* (trad. M. Popescu), Bucureşti, Meridiane, 1983, pp. 240, 224.

[10] I. Cojar, *O poetică a artei actorului*, in *Atelier*, caiet de studii, cercetări, experimente, nr. 1-2/2001 (Catedra de Arta Actorului), UNATC, Bucureşti, p. 63.

[11] Edmond Kean avait vécu en 1797-1833; Alexandre Dumas avait publié sa pièce en 1836.

[12] Alexandre Dumas, *Kean*, Adaptation de Jean-Paul Sartre, Paris, Gallimard, 1954. Le volume comprend les deux pièces: celle de Dumas et l'adaptation de Sartre.

[13] La Bruyère: *Les Caractères*, De quelques usages, 21 et Des jugements, 15 ; Voltaire : *Lettres philosophiques* (XXIII).

[14] Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre* (trad. Cl. B. Levenson), Lausanne, La Cité, 1971, p. 32.

[15] Alex Mucchielli, *L'identité*, Paris, P.U.F., 1986, p. 3.

[16] Georges Gusdorf, *L'Homme romantique*, Paris, Payot, 1984, pp. 27, 28.

[17] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, coll. Livre de poche, pp. 263 et 270-271.

[18] *Ibidem*.

[19] Jacob L. Moréno, *Théâtre de spontanéité*, Paris, Epi, Desclée de Brouwer, 1984, p. 120.

[20] *La Confession d'un enfant du siècle*, Paris, Éd. Baudelaire, 1966, p. 34.

[21] Définition de Jean Starobinski citée par G. Gunsdorf, livre cité, 1984, p. 37.

[22] G. Gusdorf, livre cité, 1984, p. 315.

[23] La première de la pièce de Sartre a eu lieu au théâtre Sarah Bernhardt, le 14 novembre 1953. Le texte *À propos de Kean* est daté : le 8 novembre 1953.

[24] J. P. Sartre, interview dans *Combat* (5 novembre 1953), in *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1992, p. 329. En ce qui concerne la distinction entre acteur et comédien, on pourrait dire qu'elle a préoccupé beaucoup de chercheurs sans qu'ils puissent arriver à un consensus. Selon Louis Jouvet, l'acteur est celui qui ne peut jouer que certains rôles, tandis que le comédien véritable (« le comédien désincarné ») peut les jouer tous. J. Duvignaud considère cette opposition plutôt arbitraire et affirme que l'acteur est « le statut qu'une société reconnaît à l'homme capable d'incarner des personnages imaginaires », tandis que le comédien se manifeste « chaque fois qu'intervient la conscience que l'artiste prend de lui-même » (J. Duvignaud, *L'Acteur*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 6, 7).

[25] Interview publiée dans *Les Lettres françaises* (12 novembre 1953), in *Un théâtre de situations*, éd. cit., p. 332.

[26] *Le style dramatique*, in *Un théâtre de situations*, éd. cit., p. 30.

[27] *Ibid.*, p. 35.

[28] « … nous voulons tenter de montrer au public les grands mythes de la mort, de l'exil, de l'amour » (*Forger des mythes*, in *Un théâtre de situations*, éd. cit., p. 65).

[29] *L'acteur*, in *Un théâtre de situations*, éd. cit., p. 217.

[30] *Ibid.*, pp. 217-218.

Scanned with OKEN Scanner

[31] J.-P. Sartre, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1968, pp. 359, 363.

[32] « Amy – [...] c'est un damné, fou d'orgueil, qui enrage de n'être pas né [...] un homme criblé de dettes [...] un parvenu dont les goûts vulgaires attestent la basse naissance... » (éd. cit., p. 18).

[33] « Subiectul este convins că modelul său se socoteşte mult superior comparativ cu el pentru a-l accepta ca discipol. Subiectul încearcă deci faţă de acest model un simţământ sfâşietor generat de îmbinarea acestor două contrarii ce înseamnă veneraţia cea mai supusă şi pizma cea mai intensă » (René Girard, *Minciună romantică şi adevăr romanesc*, trad. Alex. Baciu, Bucureşti, Univers, 1972, p. 31). On pourrait dire sans exagérer en rien que c'est Sartre qui a découvert le désir triangulaire. Il dit d'ailleurs dans *L'être et le néant* : « l'apparition d'un tiers, quel qu'il soit, est destruction de leur amour" et „Il faudrait être seul au monde avec l'aimé pour que l'amour conserve son caractère d'axe de référence absolu » (éd. cit., p. 445).

[34] J.-P. Sartre, *L'être et le néant*, éd. cit., p. 443.

[35] J.-P. Sartre, l'interview citée des *Lettres françaises*, in *Un théâtre de situations*, éd. cit., p. 331.

[36] J.-P. Sartre, *L'être et le néant*, éd. cit., pp. 442, 443.



Scanned with OKEN Scanner

Tatiana-Ana Fluieraru

Quelques remarques sur le roman historique romantique

L'examen de l'évolution du roman historique romantique met en évidence l'existence de deux étapes : il y a d'abord l'époque inaugurale, et je prends ce mot dans son sens primitif, celui de consécration, étape qui comprendrait quelque vingt années, du début du siècle jusque vers 1830. Suit l'époque d'expansion, qui se définit plutôt en termes de différence et non de continuation directe par rapport à la première étape et lors de laquelle le romantisme triomphant impose aussi, à côté du roman historique, le drame historique. La tentation de la qualifier d'étape industrielle est grande, d'autant que le terme convient à la diffusion, sinon à la production du roman devenu un genre populaire[1], y compris du roman historique qui subit à cette époque des hybridations diverses, allant finalement jusqu'à la dissolution : roman de cape et d'épée, roman d'aventures, roman à sujet historique. C'est l'époque feuilletoniste.

Comment expliquer, en prenant l'exemple de la France, cet engouement pour le roman historique, devenu, on pourrait dire, un phénomène de société d'abord grâce à des traductions, à des adaptations, ensuite grâce à une création plus personnalisée et nationale? Il apparaît que l'avènement du roman historique et de son genre thématiquement prochain, le drame historique, est dû à un changement de paradigme. En ce qui concerne le roman historique populaire, d'un double changement de paradigme. Car, selon les deux étapes d'évolution, on peut détacher deux séries de facteurs.

a) Facteurs propres à l'étape inaugurale

Deux sont, à mon avis, les facteurs qui ont permis au roman historique et, partiellement, au drame historique de naître[2]. Comme on le sait, le roman historique trouve son origine à la fin du XVIII-e siècle. En France, il mettra encore quelque temps par rapport à l'Allemagne, à l'Angleterre et à l'Italie, comme le romantisme lui-même, avant de s'implanter. Mais pas si longtemps si on pense que la traduction en français des romans de W. Scott se fait très rapidement[3], que Benjamin Constant traduit *Wallstein* de Schiller en 1809, en l'accompagnant d'un *Discours préliminaire*, et que les réflexions sur le théâtre de Stendhal datent de 1823 (*Racine et Shakespeare*). Pas surprenant donc de retrouver une réflexion sur le théâtre historique et le roman historique chez Vigny, lui-même traducteur de Shakespeare, ou chez Mérimée qui sont d'ailleurs, avec Balzac, les premiers auteurs en date de romans historiques romantiques (Vigny, *Cinq-Mars*, 1826 ; Mérimée, *Chronique du règne de Charles IX*, 1829[4] ; Balzac, *Les Chouans*, 1829).

« C'est une chose fâcheuse que cette manie des romans historiques qui s'est emparée de tant de jeunes écrivains », déplorait-on déjà dans la *Revue française* en 1829. Et le raz de marée était encore à venir. W. Scott fascine, mais on va vite se détourner de cet unique modèle qui enseignait au romancier une nouvelle méthode finalement assez simple : emprunter des noms à des chroniques ou à des mémoires, décrire de manière plus ou moins exacte les coutumes de leurs héros, mettre des citations poétiques en tête de chaque chapitre[5]. Un trompe-l'œil[6] en somme qui suscitera vite des doutes sur son authenticité et dont l'indigence psychologique est dénoncée par Stendhal[7].

Parmi les facteurs qui expliquent l'engouement pour ce type de roman et pour le drame historique mentionnons d'abord *une nouvelle vision de l'histoire et du temps même*, ainsi que *l'évolution de la science de l'histoire*. En même temps que les écrivains qui essayaient de trouver des solutions techniques notamment par rapport à la représentation du passé[8], les historiens s'interrogeaient sur leurs méthodes et sur le but de

Scanned with OKEN Scanner

leur science. « Thierry y voyait une narration et M. Guizot une analyse. Je l'ai nommée [l'histoire] résurrection et ce nom lui restera ! », s'enorgueillissait Michelet[9], pour lequel l'histoire était « l'intelligence de la vie ». Étrangement, la contamination venait plutôt du côté des écrivains, alors que ceux-ci étaient censés s'inspirer des historiens en vue d'une représentation du passé; Barante, auteur d'une *Histoire des ducs de Bourgogne*, 1824-26, dit avoir tenté « de restituer à l'histoire elle-même l'attrait que le roman historique lui avait emprunté ». *Le goût pour le pittoresque, la curiosité,* après s'être exercés au XVIII-e siècle surtout sur l'horizontale de l'espace (époque des grandes découvertes, de la confrontation des Européens avec d'autres civilisations par rapport auxquelles ils commencent à affirmer leur « supériorité »[10]), s'attaquent à la dimension verticale, celle du temps. Le nouveau concept qui se fait jour, celui de *nation*, a eu sans doute son rôle à jouer dans la formation de cette nouvelle vision historique du monde. À remarquer que le roman historique traite plus souvent que le drame historique des sujets relevant de l'histoire nationale. Je ne pense pas, comme G. Lukacs, que « l'énorme expansion quantitative de la guerre » constitue en soi « la possibilité concrète pour les hommes de comprendre leur propre existence comme quelque chose d'historiquement conditionné, de voir dans l'histoire quelque chose qui affecte leurs vies quotidiennes et qui les concerne immédiatement »[11]. À une autre époque, les croisades avaient mobilisé énormément de gens, soldats et pèlerins, nobles et menu peuple, sans avoir suscité ce type de réaction.

La nouvelle perception du temps et la nouvelle conception de l'histoire se teintent d'idéologie, malgré le jugement et les préjugés de G. Lukacs. Seulement elle est essentiellement idéaliste[12]. Car le roman historique peut être lui aussi un roman à thèse et non seulement un enchaînement d'aventures « en costume ». Les romantiques allemands, avec leur penchant pour les théories holistes, rendent compte du rôle que l'histoire est appelée à tenir dans cette nouvelle configuration. Voilà ce qu'en pensait Fr. Schiller : « Vaste et fructueux est le domaine de l'histoire ! Dans son étendue tout le monde moral dévide son existence. »[13] Le monde moral qu'il évoquait comprend l'évolution de

l'homme du statut d' « habitant asocial de la caverne à [celui de l'] homme de culture moderne ». L'histoire participait d'un projet plus ample, c'est une pièce dans un puzzle qui contribue à la configuration d'un tout hiérarchiquement supérieur. Alors cet hommage rendu par Balzac à W. Scott, celui qui aurait élevé le roman « à la valeur philosophique de l'histoire »[14] n'a pas de quoi étonner : l'histoire apparaissait comme une perspective susceptible de rendre compte de la totalité et de la diversité du monde, sans parler des enseignements que l'on pouvait tirer pour la situation présente. D'ailleurs Balzac admire les innovations apportées par W. Scott et en parle dans son étude sur la *Chartreuse de Parme* de Stendhal ; il y invoque la vaste peinture des mœurs et des circonstances des événements, le caractère dramatique de l'action et le rôle nouveau et important du dialogue dans le roman[15].

Cette vision totalisante de l'histoire joue en faveur et du roman historique et du drame historique et participe de ce changement plus général de paradigme dont je parlais. Par contre, pour expliquer l'engouement pour le roman romantique historique lors de la seconde période que je viens d'évoquer, quand il devient populaire, je pense qu'il faut se pencher sur deux éléments qui, même s'ils s'entrecroisent, possèdent leur propre identité.

b) Facteurs propres à l'étape feuilletoniste

Le premier facteur de cette série tient à *une réorganisation des genres et des espèces littéraires*, dynamisme propre à la littérature, même s'il se manifeste avec une plus grande lenteur par rapport aux courants littéraires. Le genre épique était depuis très longtemps en perte de consistance. Les transfusions savantes qui visent à le ressusciter pendant la Renaissance aboutissent rapidement à la parodie. L'échec de la *Franciade* déjà au XVI-e siècle et des autres *Henriades* montrent que le blessé était frappé à mort. D'ailleurs, si le classicisme dénombre encore l'épopée parmi les genres majeurs, c'est plutôt par vénération[16]. Or, je pense que l'épique est une *forma mentis* et un besoin presque

aussi irrépressible que la soif, la faim, le sommeil, le rêve, la fabulation et j'en passe. Ceci dit, il devait se trouver une autre forme d'existence dès lors que, dans la culture savante, l'épopée, qui passait pour le genre épique par excellence, était bel et bien morte. Cette forme aurait très bien pu être le roman historique et les efforts de nombreux auteurs, dont Hugo[17] et Tolstoï, de composer un roman qui récupère les attributs essentiels de l'épopée me semblent conforter cette hypothèse. Cela ne veut nullement dire qu'Alexandre Dumas, par exemple, ait nourri le projet de ressusciter l'épopée, mais que le public, privé d'une forme épique canonique, pouvait assouvir sa soif d'épique par le biais d'un roman qui, tout en invoquant des événements et des personnages réels, garde le pouvoir de fascination du mythe. Certes, cette théorie ne fait pas l'unanimité et déjà au début du XIX-e siècle Fr. Schlegel combattait les affinités roman-genre épique : « [...] les différences entre le drame et le roman sont si insignifiantes que le drame tel que le conçoit et le traite rigoureusement et historiquement Shakespeare, par exemple, constitue plutôt la base réelle du roman »[18]. Pour lui, le roman est « un amalgame de substance épique, lyrique, dramatique », alors que, toujours selon lui, « rien n'est plus étranger au style épique que l'infiltration quelque infime qu'elle puisse être des influences de sa propre disposition et d'autant moins l'intrusion de l'humour » et de l'ironie, propre au roman. De toute façon, l'une n'empêche l'autre : on peut imaginer que dans l'amalgame que l'on appelle *roman historique* l'épique soit majoritaire.

Le deuxième changement essentiel qui n'est pas tout à fait distinct du premier tient à un glissement plus général. Je pense qu'on tient pour acquise la théorie d'un XVIII-e siècle, époque-charnière dans l'évolution de l'humanité. Si on peut hésiter sur la date, le phénomène, à savoir le passage de l'époque pré-scientifique à l'époque scientifique, est bien réel. Or, un des traits particuliers de ce passage est *le glissement progressif de la culture orale vers la culture écrite, de la récupération (partielle) de la tradition dite populaire par la culture dite savante*. Au-delà des composantes sociologiques (avènement de la bourgeoisie, une plus grande diffusion des connaissances, une croissance du nombre des personnes qui savent lire, le déplacement des populations des zones rurales vers

les villes, bref, la démocratisation généralisée de la société), ce qui nous intéresse, c'est le besoin de conserver, dans ces nouvelles circonstances, le fonds de cette tradition, si la forme est condamnée à des changements sévères, voire à la disparition. Et non seulement la forme, mais aussi le rituel qu'elle supposait. Tant qu'on est à l'intérieur d'un modèle, on ne ressent pas le besoin de le décrire, de le décomposer afin de mieux le maîtriser. Il faut qu'une certaine distance s'institue entre ce système et celui qui prend la peine de l'analyser ; il faut se le rendre étranger ou lui être étranger pour que l'examen et l'analyse soient possibles. La découverte et l'étude du folklore nous apporte la preuve que ce passage de la société traditionnelle vers la société moderne était en passe de se produire[19]. Encore une fois les auteurs allemands peuvent nous édifier. Dans un article publié en 1808, les frères Grimm distinguaient entre *Naturpoesie*, la poésie originaire, et *Kunstpoesie*, la poésie savante. Ce qui faisait la différence était justement le caractère naturel de la première, de la poésie populaire. Ce caractère lui venait du fait que tout un chacun pouvait y trouver son compte, alors que la poésie – il faudrait peut-être dire la littérature - savante « tend à exprimer un seul être humain qui dévoile son âme, répand à travers le monde son opinion et son expérience sur la vie, sans qu'il soit compris partout ou même sans vouloir se faire comprendre de quiconque »[20]. Cette qualité que possédait la littérature populaire et qui lui permettait « d'éveiller un écho, voué à avoir un large retentissement et à pénétrer dans le peuple qu'il le veuille ou non, sans avoir à vaincre aucune opposition, tant la manière dans laquelle les faits, les histoires sont retenus est pure, innocente et fidèle », de se constituer en « un précieux bien collectif que chacun a en partage », sera transférée dans la littérature écrite, lui fournissant son ouverture populaire. Selon les frères Grimm, les légendes recelaient du vrai, même si la certitude leur faisait défaut - comme le roman historique. D'autre part, dès lors que « la vocation de l'histoire consiste à relater la vie des peuples et les faits vivants de ceux-ci, il est facile à comprendre combien les traditions y sont impliquées ». On pourrait donc supposer qu'au moins une partie du formidable succès du roman historique est due à ce trait populaire qu'il a su s'approprier ou qu'il a su spéculer en sa faveur.

Scanned with OKEN Scanner

Je parlais du glissement des formes et des contenus d'un paradigme à l'autre. Je ne suis pas tout à fait sûre de l'avènement d'un nouveau paradigme, qu'il s'appelle modernité ou post-modernité. Je ne sais pas si les changements intervenus sont sévères au point de nous imposer de postuler une troisième ère ou s'il s'agit ici d'une longue durée par rapport à laquelle nous n'avons pas encore suffisamment de recul pour distinguer l'essence de l'apparence. Quoi qu'il en soit, le fait que certains ouvrages d'Alexandre Dumas aient passé avec succès le test que suppose le passage du contenu dans de nouvelles formes de représentation, qu'ils soient repris dans des bandes dessinées, des romans illustrés ou des dessins animés, pour ne pas parler des versions et remakes cinématographiques, montre que notre auteur a visé juste, même si aujourd'hui il faut compter parmi ses admirateurs surtout les enfants et les adolescents, les adultes étant généralement des nostalgiques d'un auteur qui a enchanté leur enfance. Cette postérité que l'auteur ne pouvait pas imaginer passe par ces nouvelles formes de représentation pour conduire, éventuellement, au texte écrit. La postérité du roman historique de Victor Hugo tient à un autre facteur, médiatique lui aussi : l'école. Le succès d'Alexandre Dumas est d'autant plus surprenant que ses mousquetaires ne peuvent être rangés à proprement parler parmi les mythes, comme le Don Juan auquel il a consacré, comme d'ailleurs son contemporain Mérimée, une pièce de théâtre. Cetains voudraient accréditer la théorie d'un auteur plus ténébreux, plus mystérieux, plus abyssal qu'Alexandre Dumas, à mon sens, ne l'a été et le faire passer pour le plus grand écrivain du XIX-e siècle[21]. Pour moi, les personnages qui ont survécu sont tout au plus des hypostases un peu surannées, certes, mais qui font perdurer un idéal de jeunesse, de gaillardise et de courage qu'ils partagent avec d'autres incarnations du mythe du héros, d'une grande diversité, allant du héros populaire au chevalier qui dépasse largement le cadre médiéval pour rencontrer Tarzan ou Batman, après avoir alimenté, à en croire U. Eco, le mythe du surhomme. Leur psychisme assez simpliste, compensé par les multiples actions qu'ils mènent, le manichéisme qui empêche de s'égarer dans un monde trop compliqué, la frontière entre les bons et les méchants étant toujours très clairement marquée, ce sont là des

éléments qui permettent au lecteur/spectateur d'adhérer pleinement à l'action et de s'identifier par empathie avec le protagoniste. En fait, Alexandre Dumas a appliqué avec succès, et ce n'était pas donné, la recette déconseillée par Balzac: « Le véritable roman se réduit à deux cents pages dans lesquelles il y a deux cents événements. Rien ne trahit plus l'impuissance d'un auteur que l'entassement des faits[22]... Le talent éclate dans la peinture des causes qui engendrent les faits, dans les mystères du cœur humain dont les mouvements sont négligés par les historiens. Les personnages d'un roman sont tenus à déployer plus de raison que les personnages historiques. Ceux-ci demandent à vivre, ceux-là ont vécu. L'existence des uns n'a pas besoin de preuves, quelque bizarres qu'aient été leurs actes, tandis que l'existence des autres doit être appuyée par un consentement unanime »[23]. Cette recette, Hugo l'a suivie de plus près avec le succès que l'on connaît.

Le roman historique a eu le mérite de conserver son pouvoir de fascination. Son public aujourd'hui est formé surtout d'enfants et d'adolescents, mais il y a des adultes qui succombent à ses charmes, en s'étonnant peut-être du plaisir qu'ils éprouvent, comme le faisait Mme de Sévigné[24]. Aujourd'hui encore il procure de l'émoi et du pur plaisir – et même du plaisir pur à une époque où l'imaginaire est de plus en plus attiré par des êtres qui ne sont plus faits, pour la plupart, de chair et d'os. Une autre vertu est d'avoir suscité des vocations. Au XIX-e siècle déjà, Augustin Thierry[25] découvrait sa vocation d'historien grâce à une page du livre VI des *Martyrs* de Chateaubriand. D'ailleurs, c'est W. Scott qui avait suscité son intérêt pour l'histoire. Pour cet adepte de l'histoire narrative, le récit est "la partie essentielle de l'histoire". Voilà donc comment les deux sens principaux du mot *histoire*, récit et science, se retrouvent réunis en une seule démarche. Alors couleur locale, analyses psychologiques sont mises au profit pour rendre les « hommes et [...] les siècles passés » vivants, même si ses ouvrages, comme le conseillait Schiller, émanaient d'une théorie. Plus près de nous, Jacques Le Goff déclare que, s'il avait déjà choisi de devenir historien, c'est le roman *Ivanhoe* de Scott qui lui avait fait découvrir le Moyen Âge[26]. Dans sa préface à *Saint Louis* il montre la difficulté de séparer roman / bio-

graphie / histoire, comme pour rappeler que ce qui est théoriquement distinct, ne peut toujours l'être en pratique.

Notes

[1] On parle de la fabrique de Dumas – v. le livre d'Eugène de Mirecourt, *Fabrique de romans*, Maison Al. Dumas et Cie, 1845.

[2] Parce que le théâtre historique existait déjà, même si le drame historique romantique venait de naître.

[3] La traduction française de *Old Morality*, parue sous le titre *Les Puritains d'Ecosse*, date de 1816.

[4] *La Jacquerie*, ouvrage dramatique qui témoigne de ce même intérêt pour l'histoire, date de 1828.

[5] Selon *Le Globe*, t. IV, no. 33 / 1826, p. 175.

[6] Vigny parlait de la vérité de l'Art, distincte du vrai du Fait, qui, outre l'attention, la patience et la mémoire, présentes chez tout un chacun quand il s'agit de s'approprier l'histoire, fait valoir la vérité d'observation sur la nature humaine que seul le poète peut avoir. (Réflexions sur la vérité dans l'Art, préface de l'édition de 1827 du roman historique Cinq mars). Avant lui, Hegel et Goethe avaient réfléchi à l'anachronisme dans l'art ; v. la discussion de Goethe sur la tragédie historique *Adelchi* de Manzoni, citée par Lukacs, Le Roman historique, Payot, 1965, p. 65.

[7] « Une immense troupe de littérateurs est intéressés à porter aux nues Sir Walter Scott et sa manière. L'habit et le collier de cuivre d'un serf du Moyen Age sont plus faciles à décrire que les mouvements du coeur humain [...] ; je dirai franchement que je suis convaincu que dix ans suffiront pour faire tomber de moitié la réputation du romancier écossais » - article publié dans *Le National*, le 19 février 1830.

[8] « Il est vrai que je ne puis ni ne veux prétendre à une exactitude parfaite même en matière de costume extérieur, encore bien moins sur les points plus importants de la langue et des manières. Mais la même raison qui m'empeche d'écrire le dialogue de cette oeuvre en anglo-saxon ou en francais normand, et qui m'interdit de faire imprimer cet écrit avec les caractères de Caxton ou Wynken de Worde, m'empeche d'essayer de me confiner dans les limites de la période où se situe mon histoire. Il est nécessaire pour susciter un intérêt quelconque que le sujet choisi soit en quelque sorte traduit dans les manières et la langue de l'époque où nous vivons... Il est vrai que cette licence a ses propres limites : l'auteur ne doit rien introduire d'incompatible avec les manières de l'époque » - W. Scott, Avant-propos à *Ivanhoe.*

[9] Préface de 1869 de *l'Histoire de France.*

[10] Schiller parlait des découvertes faites par les européens qui leur avaient permis de retrouver « des peuples et des gens qui se trouvent autour de nous à différents degrés de civilisation, comme des enfants de différents âges autour d''un adulte, en lui rappelant

Scanned with OKEN Scanner

par leur exemple ce qu'il fut jadis et l'éclat d'où il est parti » (*Qu'est-ce qu'est l'histoire universelle et dans quel but nous l'étudions*, conférence tenue le 26 mai 1789 à Iéna).

[11] G. Lukacs, *op. cit*., p. 23. A remarquer que le nom de Dumas n'y est nullement cité.

[12] Les historiens contemporains parlent du choc ressenti par les romantiques pendant leur enfance au Musée des monuments français, 1795 – 1816, qui a eu pour conséquences une nouvelle saisie du temps, une nouvelle conception du Peuple, acteur privilégié de l'histoire, incarnation de la Nation, la sanctification du Héros (cf. Le Goff, Schmitt).

[13] Conférence inaugurale du 26 mai 1789.

[14] Avant-propos à la *Comédie Humaine*.

[15] Apud G. Lukacs, op. cit., p. 31.

[16] Scudéry, préface d'*Alaric*, 1654 ; Chapelain, préface de *La Pucelle*, 1657 ; Desmarest de Saint-Sorlin, préface de *Clovis*, 1657 ; *Défense du poème héroïque.*

[17] Hugo sur *Quentin Durward* de Scott, cité par Lukacs in le Roman historique, p. 83 ; « Après le roman pittoresque, mais prosaïque de W. Scott, il restera un autre roman à créer, plus beau et plus complet encore selon nous. C'est le roman à la fois drame et épopée, pittoresque mais poétique, réel et idéal, vrai mais grand, qui enchâssera Walter Scott dans Homère ».

[18] Cf. Fr. Schlegel, *Epître sur le roman*, 1800.

[19] « Il était grand temps qu'on recueille ces contes, car ceux auxquels ils ont été confiés se font rares (certes, ceux qui savent encore les conter en connaissent beaucoup, car ce sont les hommes et non les contes qui meurent) puisque la tendance de prendre plaisir par leur biais va en décroissant. » - les frères Grimm, *Les contes populaires*, 1812.

[20] Idées sur les rapports entre légendes (*Sagen*), poésie et histoire, article paru dans la revue *Zeitung fur Einsiedler*.

[21] Claude Schopp, *Alexandre Dumas, le génie de la vie.*

[22] Sauf si on est « un bon carcassier », qualification accordée à Dumas en matière de théâtre.

[23] Balzac dans un compte-rendu du roman de Latouche, *Léo*, cité par G. Lukacs, op. cit., p. 43.

[24] « Je songe parfois d'où vient la folie que j'ai pour ces sottises-là [..]. Je suis assez blessé des mauvais styles ; j'ai quelque lumière pour les bons, et personne n'est plus touché que moi des charmes de l'éloquence. Le style de La Calprenède est maudit en mille endroits ; de grandes périodes de roman, de méchants mots, je sens tout cela. […] Je trouve donc qu'il est détestable et je ne laisse pas de m'y prendre comme à la glu. » - Lettre à Mme. de Grignan du 12 juillet 1671.

[25] Auteur de par les *l'Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands*, 1825, et de l'*Essai* sur l'histoire de la formation et des progrès du tiers état, 1850.

[26] *Lire*, numéro spécial *Livres de poche*, 2002.

Scanned with OKEN Scanner

MARIANA ANASTASIEI

Alexandre Dumas - Quelques éléments de succès du roman d'aventures

« Le lecteur, ce vieil ami, à qui nous promettons toujours du plaisir à notre première page et auquel nous tenons parole tant bien que mal dans les pages suivantes. »

(*La Tulipe noire*, ch. 2)

Le roman d'aventures – un genre presque intemporel- héritage de l'épopée, de la biographie, du conte. Il commence avec le roman gréco-romain qui est le lieu de rencontre de tous les genres littéraires. Ses chefs-d'œuvre mettent au premier plan une histoire d'amour et tout ce qui contrarie cette passion partagée est aventures. Dans les grands romans d'aventures du XIX-ème siècle, au contraire, le sentiment est accessoire ou disparaît.

Les grandes coordonnées sur lesquelles évolue l'aventure ? La mort, le plaisir, la peur, les émotions intenses. Le mot d'ordre du genre? Le plaisir. La peur n'est qu'un jeu, car tout dans la narration est organisé en fonction du lecteur. L'idéal est que la lecture du roman soit ininterrompue, qu'on ne puisse reposer le livre sur la table.

Longuement ignoré ou exilé à la fin des phrases dans le segment « Dumas et autres » lorsqu'on parlait du roman historique ou du théâtre du XIX-ème siècle, il est depuis quelque temps redécouvert et analysé parce que le roman d'aventures commence avec lui – il en a tracé les grandes lignes et en a donné les chefs-d'oeuvre.

Les analyses et les recherches concernant Dumas mettent en lumière non seulement les qualités techniques de ses romans, mais aussi le talent littéraire de l'auteur – ce qui arrive lorsque le texte attire l'attention sur sa propre forme et non sur le galop frénétique du héros, le bruit des coups d'épée ou de pistolet. D'Artagnan suit une piste mais ne peut s'empêcher de respirer « les émanations embaumées qui venaient avec le vent dans la rue de Vaugirard et qu'envoyaient les jardins rafraîchis par la rosée du soir et par la brise de la nuit. » (*Les Trois Mousquetaires*)

Dans une phrase de *Vingt ans après* on trouve toute la poésie de la jeunesse, de la liberté et de l'aventure, du roman d'aventures – « Ce plaisir inconnu d'être libre, plaisir qui a sa douceur, même pour ceux qui n'ont jamais souffert de leur dépendance, dora pour Raoul le ciel et la terre, et surtout cet horizon lointain et azuré qu'on appelle avenir » (*Vingt ans après*).

L'analyse, si contraire en apparence, au genre, est brillamment représentée par le portrait de Richelieu recevant Bonacieux dans *Les Trois mousquetaires*. Dans ce fragment de trente lignes on reconnaît l'art du portrait classique comme chez le cardinal de Retz ou Saint-Simon.

Dumas s'avère aussi être un moraliste aux découvertes inattendues : en parlant d'Athos « comme toutes les nobles natures, ne rendait pas à autrui les impressions fâcheuses qu'il ressentait ; mais au contraire, il les absorbait toujours en lui et renvoyait à leur place des espérances et des consolations. On eût dit que ses douleurs personnelles sortaient de son âme transformées en joies pour les autres » (*Vingt ans après*). Le héros n'en est pas idéalisé – il a ses moments d'abattement, d'alcoolisme et cela est dit avec une formule digne de Salluste ou de Tacite : « Alors, le demi-dieu évanoui, il restait à peine un homme. » (*Vingt ans après)*

Qu'est-ce qui fait le succès des romans de Dumas ? Quelle en est la recette ? Dans ce qui suit nous avons essayé de mettre en évidence quelques éléments du roman qui, à partir de Dumas portent l'empreinte du roman d'aventures.

Le narrateur/conteur se manifeste dès le début dans *l'Avant-propos* (captatio benevolentiae) qui expose son art poétique aussi, parfois. L'auteur intervient tout au long du roman soit pour accrocher le lecteur

Scanned with OKEN Scanner

avec des phrases du type « si le lecteur veut bien me suivre... » (*Ingénue*) – procédé connu depuis le XVIII-ème siècle ; soit pour donner des explications ou détailler, soit pour faire de discrètes remarques de mise en scène qui ont la fonction de souligner les conditions de la narration, de susciter le désir de connaître la suite et entretenir la convention de l'aventure vécue.

Le héros qui entre en scène d'habitude comme un voyageur solitaire sur une route (*Le Chevalier d'Harmenthal, Les Trois Mousquetaires*) – reflet de la condition du héros de roman d'aventures. Un homme seul ou un groupe parcourt un itinéraire semé d'obstacles. C'est le cas du comte de Monte-Cristo qui affronte sans cesse voyages, cavalcades, navigations.

Il se trouve souvent dans des situations extrêmes, dangereuses – Dantès jeté à la mer dans le linceul de l'abbé Faria, renaît des flots prêt à devenir Monte-Cristo. Dans *Les Trois Mousquetaires* il y a les duels, l'affaire du bastion au siège de La Rochelle, les traversées de la Manche, autant de rites de passage qui baptisent le héros comme tel. Modèles de courage physique mais non pas idéalisés (on leur pardonne les nombreuses victimes de leurs duels), ils sont quand même porteurs de certaines valeurs morales – dans le cas des mousquetaires c'est *la fidélité* – envers les amis et envers le roi - représentant de l'autorité.

Le héros a un secret – Monte-Cristo son identité, Athos – celui de sa femme, Aramis – sa vocation et ses maîtresses, D'Artagnan – son amour pour Milady – elle-même femme aux cent visages. L'innocente madame Bonacieux détient le secret de la reine qu'elle fait sien. Ces secrets, le lecteur les connaît souvent avant les autres personnages du roman – une autre manière d'impliquer mais aussi de rappeler la convention du roman d'aventures.

Déguisements, masques et pseudonymes renforcent l'énigme, relancent l'action et augmentent le suspens.

Les travestis – les mousquetaires se déguisent en paysans pour tenter de faire évader Charles I-er), les pseudonymes (ceux de Monte-Cristo – Simbad le Marin, Lord Wilmore, l'abbé Busoni, etc.) ont comme résultat les scènes de reconnaissance, de révélation du secret. Découvrir le secret,

enfreindre le tabou, c'est menacer mais aussi être menacé de mort – D'Artagnan qui a vu la fleur de lis sur l'épaule de Milady.

Le secret est l'enjeu de la lutte, laquelle organise l'intrigue du roman d'aventures – les mousquetaires protègent le secret de la reine que le camp adverse cherche à violer.

Le décor – les lieux ou se passe l'aventure sont hérités soit du roman noir – le château ou château-fort – construit pour la guerre (fortification), le supplice (les chambres de torture) et la mort ; maisons truquées (cloisons, plafond, glaces qui tournent, escaliers secrets, souterrains) ; soit du roman picaresque – *l'auberge* – qui est par excellence le lieu du comique. Son propriétaire, son personnel, sont des personnages de comédie qui distraient de la tension aventureuse. C'est aussi un lieu de la rencontre inattendue. A l'ouverture des *Trois Mousquetaires*, D'Artagnan veut se battre en duel avec Rochefort et aperçoit Milady.

L'itinéraire des héros comprend aussi *la prison* – dont l'archétype est le château d'If – ensuite la Bastille, le château de Vincennes. Mazarin, le duc de Beaufort, les mousquetaires, Philippe – frère jumeau de Louis XIV, tous passent par la.

Le destin est présent sous une forme moderne *l'aventure*. Son objectif – la recherche de la vérité. Ses éléments indispensables – la nuit, le départ, le danger, le cœur qui bat. L'aventure angoissante du héros passif menace de mort (madame Bonacieux) s'oppose à l'aventure allègre des personnages qui mènent l'action. L'aventure privilégiée c'est *l'évasion*. *Vingt ans après* est construit autour de trois grandes évasions (le duc de Beaufort hors de Vincennes, Anne d'Autriche et Mazarin hors de Paris et celle de Charles I-er échouée) réussies ou manquées, à l'origine desquelles se trouvent bien sûr, d'Artagnan et ses amis.

L'humour imprègne presque tous les romans de Dumas. C'est une tache difficile d'être à la fois drôle et tendu, de susciter l'angoisse, l'intérêt, la passion du lecteur et pourtant de le faire rire. Loin de nuire au suspens, les scènes comiques permettent de le retrouver avec plus de patience ou de plaisir.

Scanned with OKEN Scanner

Outre le ton de la voix, les intrusions d'auteur, Dumas crée des personnages dont le rôle est d'être comique – les quatre valets des mousquetaires, les bouffons, les maris trompes (Bonacieux), les gamins mauvais élèves et farceurs (Ange Pitou), le bon géant (Porthos). Les gags sont intégrés à l'action : d'Artagnan veut « sauver la reine avec l'argent de son éminence » (*Les trois Mousquetaires*, chap. XVIII – *L'amant et le mari*) ; au siège de la Rochelle, les mousquetaires déjeunent face à l'ennemi et dressent des cadavres contre les créneaux du bastion pour faire croire qu'ils sont nombreux. Un chapitre comique succède à un chapitre tragique – après *La femme d'Athos* suit *La chasse a l'équipement* ou les héros désargentés font des prouesses pour refaire leur équipement.

L'humour s'accorde avec l'esprit des héros positifs de Dumas qui affrontent la mort avec gaieté et, tel le duc de Beaufort au début de *Vingt ans après*, plaisantent en prison.

La détente assurée par l'humour, le rire, permet la tension, selon un rythme à deux temps dont les battements s'harmonisent avec ceux de notre cœur. L'antithèse joie-désespoir, angoisse- sécurité est un élément constant.

Le trésor – dans *Le comte de Monte-Cristo* sa découverte rend possible le départ pour de nouvelles aventures. Chez d'autres écrivains (R. L. Stevenson) elle en est la fin.

La structure des romans est solide et simple. *Les Trois Mousquetaires* comprend quatre parties, quatre aventures, quatre actes – les ferrets de la reine, le siège de la Rochelle, l'assassinat de Buckingham, le dernier crime de Milady et son exécution. Dans chaque épisode on retrouve les mêmes camps : le cardinal, Milady, Rochefort (les méchants) contre la reine, de Tréville, les mousquetaires (les bons) – plus nombreux mais dépourvus de pouvoir politique.

Vingt ans après se divise entre la France et l'Angleterre. En France, Athos et Aramis font évader Anne d'Autriche et Mazarin. En Angleterre, Porthos et d'Artagnan font évader Athos et Aramis et tentent de faire évader Charles I-er.

Le Comte de Monte-Cristo comporte trois parties d'inégale longueur – le complot contre Dantès, son séjour en prison, la vengeance.

Scanned with OKEN Scanner

La structure est donc simple, en trois ou quatre actes, autour du thème de l'evasion et/ou de la vengeance présent aussi bien dans les romans historiques que dans les autres.

Nous n'avons pas épuisé l'arsenal des éléments du roman d'aventures de Dumas. Il serait difficile de le faire. Nous espérons avoir pu mettre en évidence la bonne qualité des ingrédients de Dumas qui ne le font certes pas entrer dans la grande littérature mais qui n'exilent pas non plus.

Bibliographie

Alexandre Dumas, *Les Trois Mousquetaires*, Bucarest, Ed. Charles Baudelaire, 1967.

Alexandre Dumas, *Le comte de Monte-Cristo,* Bucarest, Ed. Charles Baudelaire, 1967.

Alexandre Dumas, *Vingt ans après,* Bucarest Ed. Ch. Baudelaire, 1967.

Alexandre Dumas, *Ange Pitou,* Paris, Livre de poche, 1970.

CD-ROM interactif Alexandre Dumas, ***ACAMEDIA.***

Jean Labesse, *Les grandes expressions littéraires au XX-ème siècle,* Paris , Ellipses, 1998.

Michel Raimond, *Le Roman,* Paris, A. Colin, 1996.

Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures*, Paris,Quadrige, PUF, 1996.

Scanned with OKEN Scanner

Muguraş Constantinescu

Dumas et Hugo traduits par Negruzzi ou la traduction entre pionnierat et caducité

Parler de Negruzzi en tant que traducteur de Dumas et de Hugo revient à parler des grands qui traduisent des grands, et plus particulièrement d'écrivains qui traduisent leurs grands contemporains, car à l'époque où Negruzzi traduit les deux auteurs français, ils sont déjà de grands écrivains connus et traduits.

D'autre part, parler au XXIe siècle des traductions faites par Negruzzi dans la première moitié du XIXe siècle signifie relever les aspects de pionnierat et de caducité mais aussi d'actualité de ses versions.

Comme on le sait, Dumas est le plus traduit de tous les écrivains français au milieu du XIXe siècle, étant le premier parmi les douze auteurs étrangers, et non pas seulement français, les plus traduits en roumain à cette époque-là.

Dans un article très documenté sur la traduction et les traducteurs des dernières décennies du XVIIIe siècle et de la première moitié du XIXe siècle, Paul Cornea (Cornea, 1966) étudie la production de traductions (entre 1780 et 1860) pour arriver à quelques conclusions très intéressantes pour le domaine qui nous intéresse ; ainsi sur 935 volumes, représentant 679 titres, la langue de laquelle on a le plus traduit est le français avec 385 livres et le français est également la langue intermédiaire pour la plupart des livres anglais traduits en roumain. Sur les douze premiers auteurs les plus traduits dans la période mentionnée, dix sont français et, à la tête de la liste, trône Alexandre Dumas-père avec 45 volumes et 22 titres traduits. Florian détient la troisième place avec 20 volumes et 18 titres traduits et Molière

une très honorable quatrième place avec 18 volumes et 14 titres. Parmi les autres auteurs figurant dans la liste des douze se trouvent également George Sand, Voltaire, Marmontel, Paul de Kock, Lamartine, Eugène Sue et Chateaubriand. On peut remarquer que Victor Hugo avec les 5 titres rendus en roumain n'entre pas encore dans la liste des très traduits.

Comme Hugo et Dumas sont nés en 1802, et Negruzzi en 1808, ils ont presque le même âge. L'écart de six ans est, comme on va le voir, justement le recul nécessaire à notre auteur roumain pour une bonne perception sur ses grands contemporains français.

Negruzzi, comme nous l'apprennent certains exégètes, a une bonne connaissance du français et des lettres françaises: il « scria franţuzeşte „sous la dictée" şi va mînui această limbă în restul vieţii cu o rară eleganţă pentru un om care nu făcuse studii în Franţa »(Călinescu, 1982, p. 206).

L'auteur roumain publie ses traductions dans des journaux, comme un feuilleton, à la façon donc de l'auteur traduit; *Les Impressions de voyage* de Dumas, sont parues en cinq parties dans cinq numéros de "Curier de ambe sexe", no. 16, 17, 20, 21 entre 1836 –1838.

Les Ballades paraissent dans des périodiques « Albina românească », « Curierul românesc », « Foaie pentru minte, inimă şi literatură » entre février 1839 quand paraît la première ballade *O zină* et avril 1841 quand paraît la ballade XV *Zina şi Peri* et ensuite en volume en 1845 chez Cantora "Foaiei săteşti", Iaşii et la deuxième édition, Iassi, chez Tipografia Bermann-Pileski, 1863, éditions successivement améliorées, comme nous assure Liviu Leonte dans son ouvrage monographique dédié à Negruzzi (Leonte, 1980).

Les Ballades et quelques pièces de Hugo, *Marie Tudor* et *Angelo le tyran de Padoue* ainsi que *Les Impressions de voyage* de Dumas sont donc rendues en roumain par Negruzzi avant sa période importante de création personnelle, comme une étape de tâtonnements et d'exercices que son exégète Liviu Leonte appelle « necesarele traduceri » (Leonte, 1980).

Scanned with OKEN Scanner

Les traductions de Negruzzi et des autres traducteurs de l'époque ont la mission de pionnierat de débroussailler le terrain de la langue et de la culture roumaine, de familiariser le public roumain avec une certaine oeuvre et un certain auteur, et parfois avec une certaine forme littéraire.

D'autre part, comme le dit Ilarie Chendi, les traductions l'aident à se faire la main et aident également les directeurs de publications littéraires à faire connaître la littérature contemporaine (Chendi, 1908).

Negruzzi donne aussi *Toderică*, une adaptation d'après *Fédérigo* de Prosper Mérimée et traduit de Voltaire, ensuite *Crispin* de Le Sage, *Les Femmes savantes* de Molière, mais également des pièces obscures, surtout des mélodrames et des poètes peu connus comme Delille et Legouvé.

Il est intéressant de savoir que Negruzzi est aussi l'éditeur de *Legiuiri în ramurile administrative* à Iaşi chez Tipografia româno-franceză, 1853; en regardant donc cette activité par le prisme de la traduction, on pourrait dire qu'il montre de l'intérêt pour ce qu'on nomme de nos jours la « traduction technique » et les « langages de spécialité ».

Comme dans l'ordre chronologique les traductions de Dumas précèdent celles de Hugo, nous nous arrêtons d'abord à ses *Impressions de voyage*, notamment au deuxième chapitre .

En 1908 quand Ilarie Chendi fait un choix des traductions en prose de Negruzzi, il accorde une bonne place aux *Impressions de voyage* de Dumas, la meilleure place parmi les auteurs français traduits par le « căminar ».

Comme on l'a déjà dit, la traduction vieillit plus vite que l'oeuvre originale et alors le terme de traduction caduque et ensuite celui de retraduction comme solution de réactivation du texte original sont bien justifiés dans le cas qui nous intéresse.

L'analyse du *Chapitre II* nous découvre un bon exemple de traduction inactuelle par l'état instable d'une langue littéraire roumaine qu'il représente et, à la fois, un exemple de traduction actuelle par des solutions poétiques qui gardent intacte leur fraîcheur. C'est le milieu du XIXe siècle quand de grands écrivains comme Eliade et Negruzzi donnent beaucoup

Scanned with OKEN Scanner

de traductions, entre autres pour modeler la langue roumaine encore en train de s'établir. Si les traductions d'Eliade par leurs effets italienisants, d'une part, par une conception qui assimile facilement la traduction et l'adaptation, d'autre part, sont peu lisibles et peu représentatives pour l'auteur traduit, les textes de Negruzzi entrent dans les limites de ce qu'on nomme aujourd'hui une traduction.

Mais malgré leurs qualités, certains aspects les classent comme traductions caduques : les noms propres sont transcrits à la roumaine, norme inacceptable de nos jours. Certains termes comme *zăpădos* et *pământos*, soit actuels à l'époque, soit des créations de l'auteur pour rendre un terme encore inexistant en roumain, n'ont pas résistés à l'épreuve du temps et à l'évolution de la langue et sont ressentis comme insolites, malgré leur charme poétique et leur parfum archaïque ; certains termes comme *zbieratul* ont des connotations négatives actuellement. Certaines expressions sont traduites par Negruzzi de façon littérale et semblent maladroites par rapport à l'esprit actuel du roumain.

Des termes comme *a povîrni* ont changé de sens et n'acceptent pas un sujet humain . Un terme comme *ghieţar*, accompagné chez Negruzzi de l'original mis entre parenthèses a perdu le i et est devenu courant et ne réclame plus le terme original à ses côtés.

Le problème des noms propres a comme solution leur autochtonisation, c'est-à-dire leur roumanisation, parce que c'est la grande tendance dans la traduction à l'époque et c'est surtout la grande tendance en France, qui reste un modèle culturel important pour les lettres roumaines au XIXe siècle.

Ainsi, par exemple, le nom propre, dans sa forme diminutive, *Roschen* - de Rose - a dans la traduction de Negruzzi une ortographe roumanisée, *Rosşen*, de même que *Valdeşteten*. qui transcit *Waldstetten*, ou *Zeidorf* qui transcrit *Seidorf*, ou *al Acsembergului* qui transcrit et décline, à la roumaine, *de l'Axemberg*. La même remarque s'impose pour *a Roestocului* qui rend *du Roestock*.

Outre les noms propres roumanisés, certaines unités sémantiques et stylistques dévoilent les hésitations et les tâtonnements d'un traducteur

Scanned with OKEN Scanner

à la recherche du mot juste dans une langue en pleine quête de sa forme littéraire. L'unité *dans le plus fourré de la forêt* est rendue par le traducteur par une équivalence qui semble maladroite dans le roumain actuel, *în cea mai mare adâncime a codrului* ; on peut proposer pour une retraduction des versions comme *în adâncul codrului des* ou *în desişul cel mai îndepărtat al pădurii*.

La même remarque est valable pour l'unité *une demi-heure avant la tombée de la nuit*, rendue par *o jumătate de ceas până a nu se însera* qui manque de naturel aux yeux du lecteur contemporain et pour lequel nous proposons la version *cu o jumătate de ceas înainte de căderea serii* ou bien *cu o jumătate de oră înainte de a se însera*.

L'équivalent de Negruzzi *zbieratul turmelor care se înturnau* pour *le bêlement des troupeaux qui rentraient* emploie un terme à connotations négatives, *a zbiera*, et un autre à sonorité archaïque et régionale, *a înturna* qui surprennent le lecteur du XXI[e] siècle, nous proposons donc *behăitul turmelor care se întorceau*.

L'unité *Intru vederea aceasta*, qui rend *A cet aspect* a une sonorité archaïque et quelque peu poétique à cause de la préposition *întru* ; nous proposons pour une retraduction la solution *la vederea acestuia*.

Le terme *a se povârni* qui rend le français *chanceler* n'a pas aujourd'hui le sens de l'original, le meilleur équivalent serait donc *a se clătina*.

L'unité *să ia câteva ceasuri de odihnă* qui rend, en calquant, l'unité française *qu'elle prît quelques heures de repos* est une traduction littérale qui passe mal dans le roumain actuel, nous proposons *să se odihnească câteva ceasuri*. La même remarque s'impose pour l'unité *unde luna era să răsară* qui rend l'unité française *la lune allait se lever* qui se prête mieux à une solution comme *luna avea să apară*.

L'unité *des glaciers* rendue par *ghieţari (glaciers)* pose le problème de la traduction d'un terme nouveau qui exige entre parenthèse le terme original, pratique valable encore aujourd'hui mais plutôt pour des notions philosophiques ou scientifiques. Remarquons que la forme *ghieţari* avec *i* a été simplifiée depuis l'époque de Negruzzi.

L'équivalent *freamătul viforos al avalanşelor* donné par Negruzzi pour *le fracas orageux des avalanches*, malgré son aspect poétique frôlant

l'oxymoron, n'est pas acceptable, car le sens de *freamăt* dans le roumain actuel (zgomot surd, murmur de voci) est trop faible par rapport à *fracas* (bruit très violent, tumulte, vacarme) ; nous proposons pour la retraduction une version comme *vuietul, zgomotul asurzitor, bubuitul.*

On signale plusieurs termes employés par Negruzzi, inexistants ou rares dans le roumain actuel mais avec une charge poétique particulière, plus forte que celle des termes en original: ainsi par exemple l'unité *ternissant le miroir du lac* est rendue par l'unité *cețuind oglinda lacului* où l'on remarque le verbe *a cețui*, ou les équivalents *zăpădos* et *pământos* pour *neigeux* et *terreux*. Il faut remarquer d'ailleurs que le verbe *a cețui* qui rend le verbe *ternir*, procède par une modulation qui nous semble tout à fait acceptable.

D'autres solutions sont plutôt maladroites et difficiles à accepter pour le lecteur de nos jours: « Nobilime turburatice » qui rend « noblesse remuante », « episcopi de Bala » pour « évèques de Bâle » , « semn împotrivnic » pour « signe contraire » , « un clăcaş » pour « un vassal ».

On retient également des formes archaïques comme *a învăli* pour *a învălui*, *strigări* pour *strigăte* ou des formes encore instables de l'article possessif dans des unités comme *zgomotele discordante a oamenilor, urmară armonioasele sunete a naturei* qui donnent la couleur et le parfum d'archaïcité, bien naturels pour une traduction de plus de 160 ans.

Un extrait de la traduction de Negruzzi montre que, malgré toutes ces remarques et ces reproches, sa version a, par des solutions inspirées et chargée de poéticité, beaucoup de fraîcheur:

« Pentru aceasta Conrad urmase cu îngrijire aburul, care cețuind oglinda lacului, începuse a se rădica pe fața lui, şi care suindu-se încet pe vale, mersese de se grămădise pe capul zăpădos al Acsembergului » (Negruzzi, 1908, p.45).

Voyons pour conclure sur la traduction de Dumas faite par Negruzzi les mots de Chendi : « Cu toată culoarea mai învechită a unor cuvinte şi întorsături – pe care am ținut s-o păstrăm în mare parte şi în transcriere – bucățile aceste vor fi şi astăzi citite cu deosebită plăcere şi vor servi de isvor acelora care vor studia limba noastră literară » (Chendi, in Negruzzi, 1908, p. 6).

Scanned with OKEN Scanner

Véritable chef-d'oeuvre de « grâce et de gentillesse », comme les considère Sainte-Beuve, *Les Ballades* de Hugo étaient déjà parues en original depuis une quinzaine d'années et leur auteur était de plus en plus célèbre au moment où Negruzzi entreprend leur transposition en roumain; c'est sans doute pour lui une bonne provocation que de traduire ce « Mic manifest romantic şi, implicit, polemic (la între altele, adresa fosilelor clasicizante: Fauni, Silvani, Naiade) » (Foarţă, 2002, p.127).

En ce qui concerne leur traduction, plusieurs choses sont à prendre en compte : c'est la plus importante de toutes les traductions du « căminar » et c'est un bon exercice de prosodie pour un auteur qui excelle dans la prose car Negruzzi traduit bien la poésie malgré le fait que lui-même il a écrit et publié peu de poésie. Son entreprise de traduire tout le volume de ballades de Hugo, et non pas seulement des fragments, comme dans le cas des *Impressions de voyage* de Dumas, ou des *Femmes savantes* de Molière, a des mérites particuliers, entre autres, pour son aspect de pionnierat:

« Publicarea în versiune românească, a baladelor lui Hugo reprezintă, probabil, cea mai de seamă operă de traducător a lui Negruzzi.

Nu atît valoarea lor trebuie luată în considerare – ele se situează când la un nivel pedestru, cînd mai aproape de suflul larg al originalului – ci, mai ales încercarea de a familiariza limba cu noi armonii, pas care trebuia făcut în evoluţia poeziei româneşti ». (Liviu Leonte, 1980, p.93)

Liviu Leonte souligne l'importance de cette difficile entreprise de trouver les équivalences prosodiques dans le roumain, pas suffisamment exercé à de semblables pratiques: « Strădania de a ridica limba română la înălţimea marilor modele străine este mai evidentă în traducerea *Baladelor* lui Hugo. Traducătorul a trebuit să adapteze poezia hugoliană la un alt tip de prozodie care aparţine poeziei româneşti ». (Leonte, 1980, p.86). Il reconnaît ensuite à cette traduction les mérites d'une adaptation, qui glisse vers l'autochtonisation, mérites envers lesquels nous avons des réserves: « Negruzzi a întreprins o meritorie operaţie de adaptare, eliminînd nume ca Urgele sau Morgane care nu spun nimic cititorului român, renunţînd din aceleaşi motive la paladini şi la truveri » (Leonte, 1980,.p.87).

Nous ne partageons pas cet avis qui porte surtout sur la première ballade, *La fée* et qui trouve bon le fait d'omettre des noms répresentatifs pour un univers féerique écossais sous le prétexte qu'ils ne disent rien au lecteur roumain. En fait, le rôle de la traduction est de transporter l'étrangeté d'une culture dans une autre, de faire familiariser le lecteur avec une autre culture que la sienne. Dans le cas de la ballade *Trilby*, qui nous intéresse particulièrement, inspirée par un conte écossais, Hugo lui-même a, sur les traces de Nodier (« poemul este totodată un exercițiu intertextualist, inteligibil numai în relație cu textul ce-l generează, anume povestirea omonimă (minus "a"-ul dedicatorial) a lui Charles Nodier », (Foarță, 2002, p.127)) à assumer cette tâche auprès du public français. Mais parfois c'est la mission délicate de la première traduction de doser cette étrangeté pour bien la faire passer auprès du public d'arrivée.

Une autre mission importante dans la traduction de ce volume de ballades est justement la familiarisation avec ce genre car, sans doute, la ballade savante n'est pas un genre beaucoup pratiqué en roumain, lors de la publication de la première traduction des *Ballades* de Hugo; c'est pour cela qu'on explique au public roumain en quoi consiste ce genre: « Balada este o lirică compunere, care ni înfăţoşază o întîmplare prin tradiție; cînd întîmplarea este istorică, atuncea balada se face cîntec național, precum în Moldova balada despre Ştefan Vodă ». La définition donnée dans le journal roumain simplifie assez l'appréciation de Hugo qui voit dans le même genre « des esquisses d'un genre capricieux : tableaux, rêves, scènes, récits, légendes superstitieuses, traditions populaires. L'auteur en les composant a essayé de donner quelque idée de ce que pouvait être les poèmes des premiers troubadours du Moyen âge, de ces rhapsodes chrétiens qui n'avaient au monde que leur épée et leur guitare, et s'en aller de château en château, payant l'hospitalité avec des chants. » (Hugo, 1968, p.303)

Dans le même témoignage, le romantique français souligne l'importance de l'imagination dans le cycle proposé par lui, ce qui renforce notre conviction que les éléments de l'univers féerique original devraient être gardés dans la version roumaine « l'auteur dirait qu'il a mis plus de son âme dans les *Odes*, plus de son imagination dans les *Ballades* » (Hugo, 1968, p.303).

Scanned with OKEN Scanner

Negruzzi aura donc à rendre « fluidul [...] feeriei vaporoase » (Foarţă, 2002, p.127) malgré des différences spécifiques aux pratiques littéraires de deux cultures: « Diferenţa prozodică faţă de originalul francez rezultă din aceea că versul francez e silabic, bazat pe numărul de silabe, rimă, cezură (la versurile care cuprind mai mult de nouă silabe) în timp ce versul românesc e silabo-ritmic, contînd numărul de silabe şi valoarea ritmică. [...] Strofele franceze alternează versurile de 9 cu cele de 8 silabe, în româneşte alternanţa este de 10 cu 9 ». (Mihai Bordeianu, *Versificaţia românească*, Iaşi, Editura Junimea, 1974).

En dépit de tant de difficultés « Traducerile, nous assure Livu Leonte, sînt onorabile, Negruzzi luîndu-şi uneori mai mari libertăţi în dezvoltarea unor fragmente sau comprimarea altora ca în *Balada III. Bunica*, realizînd grandiosul natural în *Balada V. Urieşul*, accentuînd latura epică potrivit talentului său în *Balada VI. Logodnica trumbiţaşului.* » (Leonte, 1980, p. 89)

La même opinion a été exprimée par George Călinescu qui dit: « Fără să fie perfecte, traducerile din *Baladele* lui Hugo denotă o lăudabilă sforţare tehnică:

Catedrală
Colosală,
Notre-Dame, cît aş dori
Subt a tale
Mîndre sale
Oasele a-mi odihni » (Călinescu, p. 212).

Le même George Călinescu reconnaît à Negruzzi le mérite d'introduire chez nous l'image grandiose des Alpes, fait qui, dirions-nous, s'intègre dans une tendance littéraire européenne connue sous le nom de la littérature de la montagne:

«Şi oricum ele împămîntenesc imaginea îndrăzneaţă:
„Cînd eram copilandru mergeam des la plimbare,
Prin Alpii neguratici drumul îmi deschideam.
Capul meu ca un munte prin nori făcea cărare,
Suflam, şi-n atmosferă fulgerile stingeam."»
(Călinescu, p. 212)

La traduction des *Ballades* est précédée d'une exergue, choisie, selon l'avis de Liviu Leonte, par l'auteur lui-même et qui place la traduction de la poésie sous le signe de la fidélité et de la difficulté:

« Ce qu'il faut pour traduire un poète, c'est du dévoûment plutôt que du talent. Traduire c'est se dépouiller de sa vie pour vivre la vie d'un autre. Et quand on est devenu cet autre, il faut, de peur de se laisser préoccuper par ses habitudes d'écrivain, ne donner au travail de la forme, que cette attention matérielle du sculpteur qui, modèle sur le visage d'un mort illustre, le plâtre qui doit reproduire ses traits. »

A. De Latour

Même si Negruzzi penche dans son faire traducteur d'abord vers le talent et ensuite vers le dévouement, son entreprise est intéressante sous plus d'un aspects; nous nous arrêtons à titre d'échantillon à la quatrième ballade *A Trilby le lutin d'Argail*, rendue par le traducteur sous le titre *La Trilby sburătorul d'Argail* où déjà le terme « sburătorul », par ses nombreuses connotations culturelles roumaines perturbe le sens du terme « lutin », traduisible plutôt par « spiriduşul », comme le fera, par exemple Foarţă, dans sa récente version.

Point de vue forme, Negruzzi garde les treize huitains précédés de deux sextets tirés d'une vieille chanson et mis en exergue et garde à peu près l'alternance du vers de huit syllabes et du vers de sept syllabes malgré certaines entorses.

Mais point de vue sens, il a des difficultés à vaincre: de nombreux termes ne sont pas encore fixés: comm « nanii », « neguratici », « fantom ».

Un petit inventaire d'équivalences peut donner une idée de la mission difficile du traducteur à la recherche d'une solution poétique et sémantique à la fois; ainsi Negruzzi emploie « sburător » pour « lutin », « nanii » pour « nains », un « fantom » pour « ombre », « neluci » pour « fantômes ». Il évite la traduction de « follet » et de « gnômes », tandis que les « ondines ceintes d'algues et de glaïeul » deviennent chez lui « Undinele / Cu stuh ce se-ncunună » les « déserts » « pustiile sălbatice », l'« encre noire », « negreală mîrşavă », la « verdure » « verdura ». Certains

vocables ont des formes ressenties comme vieillies « smult », « sparie », « recnit », « îmbrățioșa », « resună », « se primblă », « serman », « selbatic », « nemernicind », « pre », « piste » ou latinisantes « anima ». Comme on peut le remarquer, l'évolution de la langue a fait un tri sévère dans ces solutions.

Malgré certaines omissions, dues sans doute aux contraintes prosodiques, qu'on a déjà mentionnées – il manque un équivalent pour « Gnômes », pour « Follet » - la « Fée », rendue par « Zina » apparaît une seule fois tandis que dans l'original elle apparaît deux fois, Dougas le mari de la bâtelière dont est amoureux Trilby n'est mentionné pas du tout, le « manteau de moire » et l'« aigrette de rubis » sont réduits à « haina ta », la version roumaine de Negruzzi récrée avec bonheur la féerie avec des acccents sombres de l'original.

Son parfum, ressenti comme de plus en plus archaïque n'est pas sans influencer d'autres traducteurs des *Ballades*. On peut évoquer dans ce sens la dernière en date de leurs traductions, celle de Șerban Foarță où tous les noms et les détails féeriques ou mythologiques sont bien présents et où le goût pour une langue ancienne se voit souvent : il donne, par exemple, le même équivalent que Negruzzi pour Madeleine, Magdalina, et va même plus loin en équivalant Fée avec Feea.

Pour montrer que la version de Negruzzi a encore beaucoup de charme et de force poétique, et des solutions encore actuelles, nous donnons en miroir la dernière strophe en original et en traduction :

« Ou, pour danser avec Faune,
Contraigant tes pas tremblants,
Leurs Satyres au pied jaune,
Leurs vieux Sylvains pétulants
Joindraient tes mains enchaînées
Aux vieilles mains décharnées
De leurs Naîades fanées
Mortes depuis deux mille ans. »

Et

« Sau fericînduți mânile
Să șezi tot într'un loc,
Cu a lor Naiade veștede

Te vor prinde la joc;
Cu Faunii şi cu Satirii
Hidoşi bătrîni Silvani,
Duhuri care sunt mucede
De două mii de ani! »

Bibliographie

Bordeianu, Mihai, *Versificaţia românească*, Editura Junimea, Iaşi, 1974.

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Editura Minerva, Bucuureşti, 1982.

Leonte, Liviu, *Costache Negruzzi*, Editura Minerva, Bucureşti, 1980.

Hugo, Victor, *Balade*, trad. de Cost. Negruzzi, Tipografia Bermann-Pileski, Iassi, 1863.

Hugo, Victor, *Odes et ballades*, Garnier Flammarion, Paris, 1968.

Dumas, Alexandre, *Impressions de voyage*, Calman Lévy, Paris, 1899.

Hugo, Victor, *Ballades. Balade*, trad. Şerban Foarţă, Editura Pandora, Tîrgovişte, 2002.

Negruzzi C., *Traduceri în proză*, Editura Minerva, Bucureşti, 1908.



Scanned with OKEN Scanner

ANCA SÎRBU

Le modèle pictural et le modèle théâtral dans l'imaginaire romanesque d'Emile Zola

Emile Zola a avoué, dans sa *Correspondance*, son intention de réaliser une orchestration symphonique des *Rougon - Macquart*, cycle formé de vingt volumes et jalonné de deux « phrases musicales »: *La Fortune des Rougon – Le Docteur Pascal.* « […] il est certain que je suis un poète et que mes œuvres sont bâties comme de grandes symphonies musicales »[1], affirmait-il dans une lettre.

Depuis Paul Valéry (cf. *Cahiers*, XV, 1932), les critiques ont remarqué les qualités rythmiques de la composition romanesque zolienne, qui donne la sensation d'un «cercle fini» (Préface à *La Fortune des Rougon*). C'est une composition qui repose sur des leitmotive et des contrepoints, sur une série de modulations thématiques et une récurrence de procédés narratifs. La « fureur des descriptions » – qualité maîtresse de l'écrivain naturaliste – s'allie, de son avis, « aux intentions symphoniques et humaines »[2] (*Lettre aux Editeurs*, qui accompagne *Une page d'amour*). Dans l'*Ebauche* du même roman, Zola exprime son intention d'obtenir «cinq ou six grands effets de paysage, revenant comme un chant, toujours le même»[3]. On a proposé, comme termes de référence à ses livres, les créations de Beethoven ou de Bach et surtout la tétralogie de Wagner, le héraut de la modernité, qui fascinait les esprits français de la seconde moitié du XIXe siècle.

Il y a pourtant deux autres modèles « de compétence de la narrativité romanesque »[4], qui dominent l'œuvre d'Emile Zola. Il s'agit du modèle pictural et de celui théâtral, qui se manifestent comme une expression du même syncrétisme. En pleine époque positiviste, ils se posent comme une contrepartie du modèle expérimental, modèle, à la fois, scientifique

Scanned with OKEN Scanner

et philosophique. A côté du wagnérisme et du symbolisme, ils vont contribuer à l'apparition d'une nouvelle sensibilité et d'un nouvel imaginaire littéraire, qui s'opposent à l'humanisme romantique[5].

Tout le long du XIX[e] siècle on assiste à diverses formes de transposition d'art, la synesthésie devenant un principe de création aussi bien pour les poètes, que pour les romanciers. Les correspondances qui s'établissent, particulièrement, entre roman, peinture et architecture, ont été interprétées comme une tentative de l'écrivain de donner une représentation complexe du réel, de faire concurrence aux arts plastiques et même d'« iconiser »[6] le texte narratif. Les nombreuses comparaisons et citations picturales, mais également l'existence – comme éléments du décor – de tableaux et de photos, de gravures et de vitraux – dans *La Curée* et *L'Assommoir*, dans *Le Ventre de Paris* et *L'Œuvre*, dans *Le Rêve* et *La Faute de l'abbé Mouret* – créent, selon Henri Mitterand, un phénomène « d'interesthéticité »[7], tout comme les allusions théâtrales, qui créent un phénomène d'intertextualité. Le modèle dramatique peut être, de même, associé avec un certain penchant au spectaculaire de toute la génération fin de siècle, époque « d'une mise en scène généralisée »[8], des grands spectacles d'opéra et des Expositions universelles. «La littérature a besoin des autres arts pour se définir elle-même»[9].

A côté de plusieurs contemporains, naturalistes ou symbolistes, Zola s'affirme, d'abord, comme chroniqueur dramatique et comme critique d'art. Il fait appel à l'écriture théâtrale pour donner des adaptations scéniques de ses œuvres majeures: *Thérèse Raquin*, *L'Assommoir*, *Germinal*, *La Curée* (texte représenté sous le titre *Renée*). Ami du metteur en scène Antoine – le fondateur du *Théâtre libre* – , du photographe et dessinateur Nadar et des peintres: Cézanne – son ancien condisciple au collège d'Aix-en-Provence – , Manet, Pissaro et Renoir, il soutient leurs tendances d'avant-garde et les défend contre leurs détracteurs. Le romancier emprunte aux impressionnistes des procédés descriptifs, et puise dans leur répertoire thématique: scènes de la rue, vie des faubourgs, monde des cabarets, champs de course, boutiques des blanchisseuses, architectures industrielles: gares, halles, grands magasins.

Si les lettres d'Emile Zola, ainsi que ses articles – repris dans les volumes: *Mes Haines*, *Mon Salon* (1866), *Le Naturalisme au théâtre*,

Scanned with OKEN Scanner

Nos auteurs dramatiques (1881) – offrent des détails précieux sur ses relations avec les artistes du temps, les avant-textes des *Rougon – Macquart – Ebauches*, *Dossiers préparatoires* et *Carnets d'enquête* – peuvent renseigner sur la genèse de ses livres, qui ont parfois comme point de départ une impression picturale. C'est le cas de *La Curée*, dont l'image incitatrice (ou «image nourricière», pour employer le langage critique bachelardien) est une œuvre de Courbet, de 1858. Le titre métaphorique de ce roman, qui résume le «débordement des appétits» (Préface à *La Fortune des Rougon*) propre au Second Empire, renvoie également à l'imaginaire collectif de l'époque. L'héroïne de *Nana* rappelle *Olympia* de Manet (1865), avant de devenir, à son tour, l'inspiratrice d'une toile du même peintre, qui a réalisé aussi un portrait célèbre du romancier.

L'écrivain a rédigé des catalogues d'expositions, a publié des études biographiques et critiques (voir *Edouard Manet*, 1867) et a participé à la vie de la bohème artistique, qu'il évoquera, plus tard, dans le roman *L'Œuvre*. Il fait surtout appel au métalangage théâtral et pictural pour réfléchir sur le processus de la création et pour poser les fondements de sa poétique, « une poétique nouvelle dont l'application change la face du roman »[10]. Il suffit de mentionner deux définitions possibles du romancier naturaliste qu'il propose dans ses textes critiques. Le premier visage est celui du « metteur en scène caché du drame »[11], qui tire les ficelles pour faire mouvoir les pantins ou qui use de tous les moyens pour réaliser un spectacle total, selon l'idéal du drame lyrique wagnérien. Le second est celui d'un écrivain imbu de sensations, doué du regard d'un peintre. Il arrive à une «hypertrophie du détail vrai»[12] et transfigure la réalité selon sa vision personnelle. La primauté du « mécanisme de [son] œil »[13] réclame la présence, dans l'espace romanesque, d'une suite de « dispositifs optiques », dont se servent, en même temps, le narrateur et les personnages. Ce sont des objets à finalité « pratique », mais qui ont également un rôle « iconique, esthétique »[14]: le miroir, la vitrine, le prisme, le binocle, la serre - « cage de verre » (*La Curée*) – , la porte ouverte, enfin la fenêtre (ou la baie vitrée, dans les ateliers des peintres). Topos de la littérature réaliste/naturaliste et de la peinture impressionniste et néo-impressionniste, la fenêtre « remplace, justifie ou symbolise l'œil du romancier »[15].

Les rapports entre l'écrivain et l'univers du théâtre et de la peinture fonctionnent à plusieurs niveaux et concernent – outre ce domaine de l'esthétique romanesque – d'autres articulations du texte. Composition des romans et organisation de l'espace, thèmes et répartition des personnages mis en scène, technique descriptive et métaphores tirées du vocabulaire pictural et théâtral – et désignant parfois l'ensemble de la société – tout se trouve sous le signe de cette double inspiration. Diffus dans le cycle *Les Rougon - Macquart*, ces modèles culturels peuvent être découverts, de prédilection, dans cinq volumes, à savoir: *Le Ventre de Paris* et *L'Œuvre*, *Nana*, *La Curée* et *Une page d'amour*, en tissant de subtils liens entre ces livres. Si les quatre premiers textes cités, comme d'autres grands romans zoliens: *La Fortune des Rougon*, *Germinal*, *Au bonheur des dames* ou *La Bête humaine* font preuve – par la rigueur de leur construction – des dons d'architecte de l'écrivain, le dernier, *Une page d'amour*, se rapproche davantage d'une pièce de théâtre, « un drame intime, trois ou quatre créatures dans une petite chambre »[16]. Selon le même texte préfaciel, c'est la toile de fond – la ville de Paris – qui devient, à son tour, « un personnage, quelque chose comme le chœur antique »[17]. Ce roman est bâti comme une tragédie en cinq actes, malgré son titre, qui contient plutôt l'idée de dédramatisation de l'intrigue (comme *La simple vie de Gervaise Macquart* – la première variante de titre pour *L'Assommoir* – ou *Une Vie* de Maupassant). On décèle, de même, ce type de structure dans d'autres livres de Zola agencés autour d'un chapitre - charnière, à partir duquel commence la déchéance des héroïnes: *L'Assommoir*, *Nana*, *La Curée*.

Les composantes du texte où ces modèles sont plus apparents restent pourtant l'histoire et les personnages.

Le Ventre de Paris (1873) et *L'Œuvre* (1892) se réunissent dans un diptyque par le truchement du peintre Claude Lantier. Il est, par excellence, ce que Philippe Hamon appelle un personnage « protatique » un « regardeur – voyeur », « opérateur de la lisibilité »[18] du texte. Il pratique, à la fois, une description statique, comme contemplateur des Halles parisiennes, ou bien une description « ambulatoire », que facilitent ses nombreux déplacements dans les rues de la ville. Mais ce « flâneur habitué à toutes les rencontres du hasard »[19] est, en même temps, un

personnage porte-parole, théoricien du plein air, de la lumière libre, des nuances complémentaires et de la modernité architecturale. « Délégué » de l'auteur – qualité qu'il partage, dans *L'Œuvre*, avec l'écrivain Pierre Sandoz, par un processus de projections multiples de Zola dans ses figures d'artistes, ou de savants – , il se charge, à la place du narrateur, de l'énoncé descriptif. Guide du protagoniste, Florent, dans un lieu surréel, qui fascine et épouvante (*Le Ventre de Paris*), Claude incarne, dans *L'Œuvre*, « le damné de l'art »[20], l'être en proie à une idée fixe, le génie écrasé par sa création. Ce livre de Zola est, à côté du *Docteur Pascal*, son principal « méta-roman » (Henri Mitterand, *op.cit.*), grâce à l'abondance des méditations esthétiques. Mais il est, en égale mesure, un roman d'apprentissage, dont la fin marque un échec, et il illustre ainsi le type du récit « exemplaire négatif »[21]. Comme dans tout *Bildungsroman*, l'éducation parisienne du jeune provincial s'étale sur une longue période – une quinzaine d'années – ce qui arrive assez rarement dans le schéma temporel des *Rougon - Macquart*. « La lutte contre l'Ange », que l'*Ebauche* de 1885 signalait déjà comme le ressort dramatique du livre, les affres de l'acte créateur, « cet effort de sang et de larmes dont il agonisait, pour créer de la chair, souffler de la vie »[22] nous permettent de le considérer, de même, comme un exemple de *Künstlerroman* et de le placer dans une longue tradition littéraire – romantique et balzacienne. C'est l'intervention d'un acteur non-anthropomorphe – la Femme du tableau – qui détruit le mariage de Claude avec Christine et qui provoque la folie et le suicide de l'artiste – , qui nous conduit vers cette interprétation. Par ses dimensions fantastiques, cet objet maléfique évoque la manière picturale de Gustave Moreau et d'Odilon Redon, qui fréquentaient le même cercle d'amis de Zola.

Dans *Nana*, roman du théâtre et du demi-monde, le corps même de l'héroïne engendre une riche imagerie du spectacle. La représentation de *La Blonde Vénus* – par laquelle s'ouvre le texte – préfigure, sous une forme parodique, la carrière de la courtisane. Ce livre de 1880 impose, pour la première fois, dans le système actantiel des romans zoliens, le personnage-bande: acteurs, musiciens, auteurs dramatiques, journalistes. Ce type de personnage et le mot « bande » reviendront avec insistance dans le texte de *L'Œuvre*, qui présente une aventure artistique collective,

sur laquelle se découpe l'existence de Claude Lantier. Les ateliers ou les Salons – officiel et des Refusés – où exposent les peintres, comme la scène et les coulisses des *Variétés* (*Nana*), constituent ainsi un « cadre-métier », qui donne au romancier l'occasion de situer son protagoniste dans un certain « territoire »[23], privé ou professionnel. Les limites entre les deux univers sont d'ailleurs assez floues. « Ce monde du théâtre prolongeait le monde réel, dans une farce grave, sous la bouée ardente du gaz »[24].

C'est la même confrontation quotidien / irréel qui crée une permanente atmosphère de spectacle dans *La Curée* (1872): la Fête impériale, les bals costumés, des personnages déguisés ou nus, des espaces artificiels « aux lignes théâtrales »[25], tels que la serre, les appartements de l'héroïne et surtout le Bois de Boulogne. « Ce coin de nature, ce décor qui semblait fraîchement peint, baignait dans une ombre légère, dans une vapeur bleuâtre, qui achevait de donner aux lointains un charme exquis, un air d'adorable fausseté »[26]. Mise en abyme du thème de l'inceste – sur lequel est centré le roman – , la représentation de *Phèdre* au Théâtre - Italien (ch. V) reproduit le drame des personnages du premier plan: Saccard – Maxime – Renée. « Apparue une nuit dans le ciel parisien comme la fée excentrique des voluptés mondaines »[27], Renée devient le visage emblématique de ce monde factice. « Phèdre était du sang de Pasiphaé, et elle se demandait de quel sang elle pouvait être, elle, l'incestueuse des temps nouveaux »[28]. Cet épisode est redoublé des tableaux vivants les « Amours du beau Narcisse et de la nymphe Echo » (ch. VI). Le couple d'amoureux y interprète des figures mythologiques, dans un théâtre de salon, où la spécularité peut avoir une signification semblable.

Bien qu'il soit assez difficile d'intégrer *Une page d'amour* dans le réseau thématique des romans précédents, ce livre retient notre attention par les séquences qui closent chaque grande partie du texte. Ce sont des panoramas « du grand Paris élargi »[29], surpris à des moments différents de la journée ou des saisons, qui enregistrent l'évolution des sentiments des deux héroïnes, Hélène et sa fille Jeanne. « Il [Paris] était insondable et changeant comme un océan, candide le matin et incendié le soir, prenant les joies et les tristesses des cieux qu'il reflétait. [...] Toujours

il se renouvelait: c'était des calmes plats, couleur orange, des coups de vent qui d'une heure à l'autre plombaient l'étendue, des temps vifs et clairs allumant une lueur à la crête de chaque toiture, des averses noyant le ciel et la terre, effaçant l'horizon dans la débâcle d'un chaos. Hélène goûtait là toutes les mélancolies et tous les espoirs du large »[30]. Grâce à leur fluidité, à la succession rapide des plans, aux jeux chromatiques et aux effets d'éclairage, ces cinq séquences descriptives pourraient être comparées aux séries impressionnistes de Claude Monet: *Les Cathédrales de Rouen*, *La Gare Saint-Lazare*, *Les Nymphéas*, *Les Meules de foin*, *Bords de la Tamise*. On a invoqué aussi une influence très probable des estampes japonaises, que les écrits des frères Goncourt avaient mises à la mode.

Employé d'une manière systématique dans *Une page d'amour*, le procédé des variations picturales peut être découvert dans d'autres romans: les descriptions – inaugurale et finale – du Bois de Boulogne (*La Curée*), les natures mortes et les silhouettes énormes des pavillions, saisies sous des angles différents par Claude Lantier et par d'autres personnages, dans une modulation savante des points d'optique (*Le Ventre de Paris*). « Et dans les grandes tournées, lorsque tous trois, Claude, Cadine et Marjolin rôdaient autour des Halles, ils apercevaient, par chaque bout de rue, un coin du géant de fonte. C'étaient des échappées brusques, des architectures imprévues, le même horizon s'offrant sans cesse sous des aspects divers »[31].

Dans *L'Œuvre*, le foyer de la perception appartient tantôt à Claude, tantôt à Christine, tour à tour « personage – spectateur » qui fait des « commentaires évaluatifs »[32] sur un paysage. Les images répétées et fragmentaires de plusieurs sites parisiens: la Seine, les quais et les ponts, Notre-Dame et, particulièrement, l'île de la Cité produisent finalement une vision stéréoscopique. « Mais, devant ces vingt Cités différentes, quelles que fussent les heures, quel que fût le temps, il en revenait toujours à la Cité qu'il avait vue la première fois, vers quatre heures, un beau soir de septembre, cette Cité sereine sous le vent léger, ce cœur de Paris battant dans la transparence de l'air, comme élargi par le ciel immense, que traversait un vol de petits nuages »[33].

Le descripteur préfère une position élevée, pour avoir une perspective plus ample: le quartier Passy, dans *Une page d'amour*, un restaurant de la butte Montmartre, dans une scène en *flash-back* au début de *La Curée* (ch. II). De là la fréquence du motif de la fenêtre, instrument privilégié de la plurifocalisation dans *Le Ventre de Paris*, *Une page d'amour*, *La Bête humaine*, *Au bonheur des dames*. L'héroïne accoudée à la fenêtre, regardant le fourmillement des boulevards, est devenue un cliché de la littérature zolienne: Gervaise dans *l'incipit* de *L'Assommoir*, Renée au premier étage du Café Rich, ou dans les dernières pages du roman, à l'Hôtel Béraud, quand elle retrouve, dans la contemplation du paysage, les souvenirs de son enfance. Dans *Nana*, la loge et le balcon – variantes «théâtrales» de la fenêtre – permettent la même vue plongeante sur la salle des *Variétés*.

On pourrait rattacher à cette pratique des séries le procédé flaubertien des portraits modulés, repris par Zola: plusieurs esquisses, qui se superposent, de Christine et de son fils Jacques, Nana dans sa cabine, ou Renée dans son boudoir et dans le cabinet particulier du Café Rich, reflétées dans une glace. Ces scènes font penser aux apparitions fugitives de Marie Arnoux et, respectivement, à cet exemple canonique de focalisation interne: les préparatifs du bal, où Emma Bovary est aperçue, entre deux flambeaux, à travers un miroir, par l'entremise du regard admiratif de Charles.

L'impressionnisme pictural a comme volet complémentaire l'impressionnisme littéraire, syntagme introduit par Ferdinand Brunetière, en 1879[34], et qui a circulé surtout dans la critique allemande. Sa première manifestation a été l'écriture artiste des Goncourt, écriture qui convenait parfaitement à leur *Journal*. La surabondance des sensations, la prolifération des images s'y accompagnent d'une discontinuité de la notation et du morcellement de la phrase. Plus tard, on préfère parler d'une technique instantanéiste – terme emprunté à Claude Monet – et dont les principales caractéristiques sont, selon Jacques Dubois, outre « le pointillisme du style », « une multitude de petites prises de vue, un papillotement d'images menues et parallèles qui, mises côte à côte ou entremêlées, obligeront l'œil ou l'esprit à une gymnastique qui laissera une impression de vie particulière et intense »[35]. Modalité artistique propre

aux écrits brefs et aux romans d'Alphonse Daudet et de Jules Renard, de Huysmans et de Jules Vallès, l'instantanéisme peut être attribué, également, à certains passages descriptifs de Zola et de Maupassant. L'effacement des contours, le mouvement des formes ou leur dilution colorée, la juxtaposition des touches et le miroitement des surfaces se réclament directement des peintres de l'époque. Les considérations du critique d'art Zola sur « l'étude de la lumière dans ses mille compositions et décompositions »[36] annoncent les recherches fiévreuses de Claude Lantier, «l'étude nouvelle de la lumière, cette décomposition d'une observation très exacte et qui contrecarrait toutes les habitudes de l'œil»[37].

Le mythe de Paris, à la fois ville - paysage et ville - représentation, « cité fantastique », « maudite » ou « complice »[38] domine les cinq romans qui ont constitué notre corpus. C'est cette présence qui a valu, peut-être, à la création zolienne, la dénomination d'une « vaste scénographie du visible »[39], formule synthétique du critique Denis Bertrand, qui souligne la place de choix qu'occupe l'élément spatial dans l'ensemble textuel des *Rougon - Macquart* et, en même temps, l'entrelacement des deux modèles, pictural et théâtral, dans l'imaginaire de l'auteur.

L'attrait d'Emile Zola pour les arts visuels dépasse pourtant le cadre de ces deux modèles. Vers 1880 – le moment d'apogée du naturalisme – l'écrivain se passionne pour la photographie. Par toute une série de procédés: le découpage, l'enchaînement des séquences, le travelling, le gros plan ou les plans éloignés, Zola est tenu, à côté de Flaubert, pour l'un des précurseurs des techniques révolutionnaires du cinéma, en train de naître. Les deux romanciers ouvrent ainsi la voie à cette « civilisation de l'image »[40], qui sera à l'œuvre au XXe siècle.

Notes

[1] Emile Zola, *Lettre à Giuseppe Giacoso*, *apud* Auguste Dézalay, *L'Opéra des Rougon-Macquart. Essai de rythmologie romanesque*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 11.
[2] *Idem*, *Un page d'amour*, *Lettre aux Editeurs*, Paris, Garnier – Flammarion, 1973, p. 368.

[3] *Idem*, *Ebauche d'Une page d'amour*, *apud* Roger Ripoll, *Réalité et mythe chez Zola*, t. I, Paris, Champion, 1981, p. 608.

[4] Henri Mitterand, *Zola. L'Histoire et la fiction*, Paris, P.U.F., 1990, p. 225.

[5] Cf. Gilbert Durand, *L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, 1994, in Gilbert Durand, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, Bucuresti, Ed. Nemira, 1999, p. 193.

[6] Cf. Henri Mitterand, *L'Illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, Paris, P.U.F., 1994, p. 118.

[7] *Ibidem*, p. 113.

[8] Philippe Hamon, *Expositions. Littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, J. Corti, 1989, p. 164.

[9] *Ibidem*, p. 22.

[10] Emile Zola, «Gustave Flaubert», 1875, article repris dans le volume *Les Romanciers naturalistes*, in *Œuvres complètes*, t. XLIV, Paris, Fr. Bernouard, 1928, p. 110.

[11] *Ibidem*, p. 110.

[12] *Idem*, Lettre à Henry Céard du 22 mars 1885, in *Œuvres complètes*, t. XLIX, éd. cit., p. 637.

[13] *Ibidem*, p. 636.

[14] Henri Mitterand, *L' Illusion réaliste*, éd.cit., p. 109.

[15] Philippe Hamon, « Zola romancier de la transparence », *Europe*, n°s 468-469, 1968, p. 388.

[16] Emile Zola, *Une page d'amour*, *Lettre aux Editeurs*, éd.cit., p. 368.

[17] *Ibidem*, p. 368.

[18] Philippe Hamon, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans Les Rougon – Macquart*, Genève, Libr. Droz, 1983, p. 58, 103.

[19] Emile Zola, *Le Ventre de Paris*, Paris, Libr. Générale Française, 1984, p. 30.

[20] *Idem*, *L'Œuvre*, Paris, Libr. Générale Française, 1985, p. 247.

[21] Cf. Susan Suleiman, « La structure d'apprentissage. *Bildungsroman* et roman à thèse », *Poétique*, n° 37, 1979.

[22] Emile Zola, *L'Œuvre*, éd.cit., p. 292.

[23] Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, éd.cit., p. 57.

[24] Emile Zola, *Nana*, Paris, E.D.D.L., 1996, p. 26.

[25] *Idem*, *La Curée*, Paris, Libr. Générale Française, 1985, p. 42.

[26] *Ibidem*, p. 42.

[27] *Ibidem*, p. 138.

[28] *Ibidem*, p. 223-224.

[29] *Idem*, *Une page d'amour*, éd.cit., p. 95.

[30] *Ibidem*, p. 95.

[31] *Idem*, *Le Ventre de Paris*, éd.cit., p. 215.

[32] Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, P.U.F., 1984, p. 111.

[33] Emile Zola, *L'Œuvre*, éd.cit., p. 277.

[34] Cf. l'article « L'Impressionnisme dans le roman », texte repris dans le volume *Les romanciers naturalistes*, 1883.

Scanned with OKEN Scanner

[35] Jacques Dubois, *Romanciers français de l'Instantané au XIXe siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963, p. 80, 74. Voir également un livre plus récent de Jacques Dubois, *Les Romanciers du réel*, Paris, Ed. du Seuil, 2000 et Yves Chevrel, *Le Naturalisme*, Paris, P.U.F., 1982.

[36] Emile Zola, « Le Naturalisme au Salon », 1880, *apud* J. Vassevière, *Zola. Biographie. Etude de l'œuvre*, Paris, Vuilebert, 1999, p. 181.

[37] *Idem*, *L'Œuvre*, éd.cit., p. 245.

[38] *Ibidem*, p. 12, 118,123.

[39] Denis Bertrand, « Le langage spatial dans *La Bête humaine* », in *Mimesis et semiosis. Littérature et représentation*, Miscellanées offertes à Henri Mitterand, sous la direction de Ph. Hamon et J.-P. Leduc-Adine, Paris, Nathan, 1992, p. 187.

[40] L'expression apparaît dans un article de Georges Gusdorf, de 1960, *apud* le volume collectif *Comment vivre avec l'image*, sous la direction de Maurice Mourier, Paris, P.U.F., 1989.

Scanned with OKEN Scanner

Maria Grigoriu

L'Image narrativisée ou la contradiction du double dans *L'Œuvre* d'Emile Zola

A part les figures consacrées du double, telles l'ombre, le miroir, la photographie, le masque, les jumeaux, il importe de s'attarder sur un type d'iconotexte particulier - l'image narrativisée, une écriture visuelle, dirait-on. Selon Alain Montandon, l'iconotexte, qu'il s'emploie à définir dans son livre *Iconotextes* (Ophrys, 1990), porte sur la « co-présence », la « coexistence » de l'écrit et du visuel, du texte et de l'image conduisant à un effet de redoublement, de complémentarité. Ces « allées et venues » du texte au dessin ou à la photographie, dans un espace visiblement dialogique, ont permis à Michel Tournier (*Vues de dos*, *Le vagabond immobile*) de se placer dans une zone indécise. Visant la continuité, la cohérence diégétique, car les images y racontent « visuellement ce que le texte raconte », l'écrivain amène le lecteur à s'interroger lequel est le double de l'autre, et surtout, quels sont les degrés de ressemblance dans cette mise en page, où le double comme *l'Autre du Même*[1] est, semble-t-il, privilégié. Nous avons, certes, affaire à « des rapports interactifs de l'écrit et du visuel », mais surtout à des lectures plurielles, plus précisément, à un va-et-vient d'un type de lecture à l'autre. Nous osons affirmer que, dans le cas de Tournier et d'Apollinaire, ce jeu dans l'espace apparemment clos du livre consiste dans le passage du texte au métatexte visuel, voué à commenter comme dans une sorte d'*après-dire* en marge du texte. Celui-ci englobe et dépasse à la fois l'écrit, en comble les mailles, en redisant autrement la même chose. Il s'agit, en définitive, de l'éternel retour à l'oeuvre, du repli du texte sur lui-même. Ainsi transgresse-t-on la clôture du livre, admettant que tout est à refaire, à répéter : « On peut varier sans répéter, ni répéter sans varier. De la différence à

l'identité, puis de l'identité à la différence »[2] - observe Gérard Genette, dans *Figures IV*.

Si l'iconotexte présuppose la mise en page d'un moment privilégié du texte, une contiguïté entre le visuel et le textuel, bref, une sorte de collage, l'image narrativisée, telle qu'on l'a saisie dans *L'Œuvre* d'Emile Zola, *Madame Bovary* de G. Flaubert et *Un amour de Swann* de M. Proust, renvoie à une écriture visuelle amenant en discussion soit des toiles célèbres (Zéphora de Botticelli), qui jouent sur la ressemblance, sinon, l'identification d'Odette avec Zéphora, soit des images peintes (des assiettes) qui rendent compte des souvenirs narrativisés d'Emma Bovary, ou des tableaux, des portraits en train de se peindre, remettant en question l'éternel duo du modèle et de la copie (*Un Chef-d'oeuvre inconnu* de Balzac et *L'Oeuvre* de Zola. Jean-Paul Sartre n'hésite pas à user du syntagme « conscience imageante » (L'Imaginaire), lorsqu'il analyse la manière dont un être ou un objet nous apparaît. « Les objets - affirme-t-il -, n'existent que pour autant qu'on les pense »[3].

Le portrait de Christine Lantier ou l'image d'Odette, devenue du coup belle, repose, d'une part, sur le rapprochement et, de l'autre, sur la façon dont l'auteur les voit et nous les fait voir, à nous, des lecteurs virtuels, sinon postulés par l'écrivain, placés hors-texte, ou bien des lecteurs en papier, glissés dans les pages - une sorte de second moi de l'auteur dont le dogme serait : « lis comme je te dis ». Une distinction s'impose néanmoins : le portrait de Christine Lantier suggère, dans un premier temps, une imitation, un « à peu près », « un modèle repensé », une analogie qui débouche sur un commentaire à visée comparative. Il est à remarquer que, dans un deuxième temps, à mesure que l'oeuvre se fait sous nos yeux, Claude Lantier, le peintre, se départit du modèle et une certaine infidélité s'instaure. Nous avons l'impression que lui, comme le héros de Balzac (*Un chef-d'oeuvre inconnu*), n'a qu'une seule épouse, laquelle n'est autre que la femme peinte, et, que le rapport entre le modèle physique et le portrait en est un de possession, valorisant ainsi l'image. Peu à peu, la ressemblance se mue en différence, en unicité, en faveur de l'oeuvre. Chemin faisant, le modèle disparaît, car c'est *L'Oeuvre* qui occupe le devant de la scène. A n'est pas pareille à A - semble penser Lantier. Christine ne s'y reconnaîtra plus. A est déjà

Scanned with OKEN Scanner

l'autre, sa rivale, la femme déguisée en peinture, tout comme l'Ile d'Umberto Eco (*L'Ile du jour d'avant*) deviendra Lilia, la femme dont on rêve, la perfection jamais atteinte. Une image qu'on ne cesse de peindre à l'aide des mots ou des couleurs, une fiction visuelle, qu'on (re)garde à maintes reprises, parce que susceptible de plusieurs interprétations. Une simple image narrativisée, dite et redite, qui sera, en somme, toujours à redire. D'ailleurs, tout le livre de Zola est un texte visuel; les images se succèdent les unes après les autres.

Par contre, chez Proust, ce transfert, ce va-et-vient d'Odette à Zéphora et vice versa, crée un effet de ressemblance due à la contiguïté. Genette parle même d'une « rhétorique du désir », visant de la sorte la valorisation de la personne aimée. Les signes analogiques s'amoncellent à tel point que la proximité engendre un langage commun et que l'on remarque une « interférence des deux discours : le discours narratif et le discours interprétatif »[4], dont on décèle les traces à travers le texte: « Il lui apportait une gravure qu'elle désirait voir. Elle était un peu souffrante; elle le reçut en peignoir de crêpe de chine mauve, ramenant sur sa poitrine, comme un manteau, une étoffe richement brodée. Debout, à côté de lui, laissant couler le long de ses joues ses cheveux qu'elle avait dénoués, fléchissant une jambe dans une attitude légèrement dansante pour pouvoir se pencher sans fatigue vers la gravure qu'elle regardait, en inclinant la tête, de ses grands yeux, si fatigués et maussades quand elle ne s'animait pas, elle frappa Swann par sa ressemblance avec cette figure de Zéphora, la fille de Jéthro, qu'on voit dans une fresque de la chapelle Sixtine (…) Il la regardait; un fragment de la fresque apparaissait dans son visage et dans son corps, que dès lors il chercha toujours à y retrouver, soit qu'il fût auprès d'Odette, soit qu'il pensât seulement à elle ; et, bien qu'il ne tint sans doute au chef-d'œuvre florentin que parce qu'il le retrouvait en elle, pourtant cette ressemblance lui conférait à elle aussi une beauté, la rendait plus précieuse ».

Cette mise en image d'Odette et de Christine joue sur la vue, sur « les mots qui voient ». A la réflexion, on pourrait invoquer la présence « du voir dans le dire ». Nous sommes censés postuler que, dans le cas de Zola, le portrait narrativisé crée une impression de vie intense, de réalité plus vraie, plus profonde que son modèle, jetant un défi au temps, à la

Scanned with OKEN Scanner

mort. De là, le sentiment de possession, d'iconophilie. Claude Lantier semble vivre dans un état de « captivité consentie », se laissant fasciner par les images, plus fortes que le monde environnant, s'employant à faire, sinon à refaire la lecture de son tableau, glosant en marge de la toile peinte par lui-même. Lantier est un personnage-narrateur séduit par l'autocommentaire, tiraillé entre le désir et la distance critique, ce qui entraîne l'inachèvement de l'œuvre. Le peintre se mue en son propre critique. Si, dans un premier temps, il a subi l'aveuglement de l'œuvre, avec le recul, il est capable de la juger : « N'importe, la femme est bien (…). Maintenant qu'il avait jugé son œuvre, il écoutait et regardait la foule » [6]. Notons que le passage du récit au commentaire, par le biais du monologue intérieur - une sorte de « psycho-récit »[7], privilégie le lecteur intime. L'écrivain balance entre ce qui est caché, non-dit et le dire. Ainsi rend-il transparentes les pensées intimes du personnage, sa vie intérieure, tel un miroir bien qu'indiscret, mais toujours éclairant.

La hantise de la peinture, du portrait, des descriptions parisiennes, de son atelier, avec ses esquisses pendues aux murs, traverse le livre, sans que le romancier laisse pour autant de côté l'intrigue qui se dessine d'emblée : une jeune fille, vêtue de noir, trempée, grelottait dans l'encoignure. Une aventure qui ne tarde pas à tourner au romanesque. Nous ne jugeons Christine qu'à travers le regard du peintre. Celui-ci parvient à nous dérouter, de sorte qu'on s'interroge si le narrateur parle d'une Christine réelle ou bien d'une fiction, une image narrativisée, un double peint ou qu'il est en train de peindre : « Il avait pris son dessin, la tête de Christine, et il s'oublia longtemps à la regarder »[8].

Ajoutons-y que le récit entrecoupé de bribes de conversation entre Sandoz et Lantier, qui font écho à l'impressionnisme, à la peinture en pleine air (« il faut le plein air, une peinture claire et jeune »[9], dénonçant la vieillerie romantique d'un Delacroix, portent à croire qu'il s'agirait d'un roman à teintes autobiographiques. Le texte donne assez vite à avoir les signes d'iconophilie de Lantier : « Ces filles qu'il chassait de son atelier, il les adorait dans ses tableaux… »[10]. Nous l'avons déjà précisé : à force de redessiner, de repeindre, la copie et le modèle parviennent, au début, à se confondre : « Christine, tout de suite se reconnut. C'était elle, cette fille, vautrée dans l'herbe, un bras sous la nuque,

souriant sans regard, les paupières closes. Cette fille nue avait son visage… »[11]. Un transfert de traits physiques s'est produit, donc. Néanmoins, Claude s'avère assez vite être obsédé par l'image ; il n'y avait pour lui que cette peinture sacrée. Dans le même espace typographique, Christine et son double se rejoignent. Il n'en reste pas moins que la femme est l'*Oeuvre* . Une fois la séance finie, c'est la peinture qui aura le dessus : « Durant trois longues heures, il se rua au travail (…), il acheva d'un coup une ébauche superbe du corps entier. Jamais la chair de la femme ne l'avait grisé de la sorte, son cœur battait comme devant une nudité religieuse »[12]. Zola glisse insensiblement vers la confusion. Les deux discours amoureux s'enchevêtrent. Si l'on s'emploie a découper une seule proposition d'un paragraphe, quel qu'il soit, on constaterait que la troisième personne est délibérément ambiguë : « Il l'adorait encore, il l'aimait tel un amant qui demande à l'amour l'oubli de tout, la joie unique »[13]. Traversant Paris, des tableaux en tête, « le crâne bouillonnant de projets », Claude, rejeté par le jury, continue à travailler avec obstination, à peindre sur nature, et tout cela, malgré les caprices des météores.

Dans la deuxième partie, l'amant-artiste n'aimait Christine que la pose : « Il la traita désormais en simple modèle (…), la faisait se déshabiller à chaque minute pour un bras ou pour un pied, pour le moindre détail dont il avait besoin »[14]. L'écrivain lève toute équivoque : la passion pour Christine avait disparu. C'est la passion de l'œuvre qui l'emportera. Le corps de la jeune femme, il ne l'adorait qu'en artiste. *L'Oeuvre* en est le substitut : la femme-peinture dont il sera éperdument épris. Observons aussi que le titre thématique constitue un signe avant-coureur du contenu, illustrant ce dont on écrit. Malgré les retours en arrière, les souvenirs narrativisés, c'est l'œuvre qui sera focalisée : « Il ne regardait qu'elle depuis le matin et elle ne se voyait plus dans ses yeux, étrangère désormais, chassée de lui »[15]. Seule cette image, caressée du regard et du pinceau, il la comblait de tendresse. Le penchant pour l'iconophilie semble explicite : « il préférait sa copie à elle-même (…), cette copie était l'adorée. Il la tuait à la pose pour embellir l'autre… »[16]. A vrai dire, Christine est devenue l'*autre*, l'étrangère, illustrant ainsi l'altérité. L'idée du double est, donc, contredite. On s'aperçoit que le soi-disant double

Scanned with OKEN Scanner

identique est voué à l'échec, contesté. Peindre, c'est tuer le modèle, mais c'est à la fois créer l'oeuvre. Jalouse, comme elle l'était, Christine a peine à reconnaître la prééminence de l'art, sa souveraineté, qu'elle désigne avec mépris « cette concubine, si envahissante et si terrible dans son immobilité d'image ! »[17]. Il semble que l'héroïne reconnaisse l'idée du semblable (im) parfait. Convenons-en, Zola a été séduit par l'(en)jeu du double. Parfois, le miroir est infidèle, décevant. Qu'on se rappelle, à cet égard, les moments de chute passagers, lorsque Lantier déchirait l'*Oeuvre* parce qu'imparfaite, car la ressemblance était compromise. Les portraits mêmes, qu'il esquissait pour 25 francs, on les lui refusait, car il avait raté la similitude. Comparée à l'*Oeuvre*, Christine Lantier n'avait qu'à regretter les neiges d'antan, sa beauté d'autrefois. La femme de Claude n'était plus telle qu'il l'avait connue, quai de Bourbon. Le peintre parlait de son corps comme d'une pièce d'étude soumise à l'épreuve du temps : « Continuellement, il la consultait, il la comparait, désespéré et fouetté par la peur de ne l'égaler jamais plus (…). Regarde-toi dans la glace (…), ça n'a rien de beau »[18]. La création devient le chef – d'œuvre qui finira par tuer l'artiste, sa femme et son enfant. Il est indéniable que l'*autre*, la rivale s'est installée entre mari et femme, entre *moi* et *toi*, comme pour refaire le fameux triangle classique. Le danger de la femme peinte, de cette image narrativisée continue à la guetter : « Oui, il était bien avec l'autre (…) cette peinture, oui ! ta peinture, c'est elle, l'assassine qui a empoisonné ma vie (…) ; j'en avais eu peur comme d'un monstre, cette criminelle »[19]. Le monologue entier relève de ses obsessions : « Tant qu'il ne retournait pas à cette maîtresse désirée et redoutée, elle se croyait moins trahie »[20]. Par conséquent, cette image peinte, cette idole sera interdite à sa femme, car elle lui rappelle sa rivale. Quant à Claude, celui-ci s'avère être « un maniaque qui retourne à sa manie, brûle pour des images, serre dans ses bras le vide d'une illusion »[21]. Il va de soi que pour Christine, l'*autre* incarne la Femme, l'Oeuvre, la Peinture, sa Rivale : « Mon Dieu ! est-ce qu'il était retourné près de l'autre ? est-ce que l'autre venait encore de le reprendre, lorsqu'elle croyait l'avoir conquis à jamais ? »[22]. L'Auteur, comme instance narrative, maîtrise cette polyphonie et essaie de nous faire admettre que l'art, la peinture, cette femme rivale et maîtresse à la fois, l'ayant poursuivi jour et nuit, a triomphé : « cette

Scanned with OKEN Scanner

morte pareille à une loque blanche, misérable et finie, écrasée sous la souveraineté farouche de l'art. Au-dessus d'elle, la Femme rayonnait avec son éclat symbolique d'idole... »[23]. Nous le savons bien, *L'Oeuvre* finit par le suicide du héros, habité par l'idée de la perfection. Double échec, de la création, mais aussi de la passion, *L'Oeuvre* demeure un roman injustement oublié. Zola ne manque pas d'y restituer la vie de bohème des peintres impressionnistes, lesquels, malgré leur pauvreté, se sont refusés à tout compromis.

A l'opposé de Balzac, c'est l'œuvre, mieux dire, la théorie de la peinture qui importe et qu'il ne veut soumettre aux « regards stupides des critiques ». La leçon de peinture balzacienne se refuse à toute tendance de copier : « Tu n'es pas un vil copiste, mais un poète »[24]. Le paradigme d'*Un chef-d'œuvre inconnu* reste, à nos yeux, un *pas encore* qui témoigne du désir de perfectionner l'œuvre et de la retoucher. C'est la beauté parfaite, l'unicité de l'oeuvre qui hante le vieux Frenhover. C'est la création qu'il aime et dont il ne saurait se séparer : « Ma peinture n'est pas une peinture, c'est une sentiment, une passion ! Ce n'est pas une toile, c'est une femme ! une femme avec laquelle je pleure, je ris, je cause et pense (...). Voilà dix ans que je vis avec cette femme, elle est à moi, à moi seule, elle m'aime »[25]. L'espace de l'atelier devient aussi celui de la critique picturale, de la démarche métalinguistique. La nouvelle de Balzac constitue en même temps un récit initiatique - le sacrifice de Gillette (elle sera murée dans l'œuvre) renvoie au conte de Michel Tournier, *Les suaires de Véronique*. Véronique, collectionneuse d'images prises sur-le-vif, s'avère être une ogresse de l'image photographique. Elle finit par avoir la peau de son modèle, Hector, et les indices ne tarderont pas à se faire voir : sur le papier photographique il y avait les empreintes sanglantes laissées par le corps d'Hector.

Conclusion

Si dans le cas de l'écriture zolienne, l'œuvre aboutit à déprécier le modèle réel, chez Proust, rappelons-le, Zéphora, la toile de Botticelli, mise à côté d'Odette, finit par embellir la femme, par un effet de

morte pareille à une loque blanche, misérable et finie, écrasée sous la souveraineté farouche de l'art. Au-dessus d'elle, la Femme rayonnait avec son éclat symbolique d'idole… »[23]. Nous le savons bien, *L'Oeuvre* finit par le suicide du héros, habité par l'idée de la perfection. Double échec, de la création, mais aussi de la passion, *L'Oeuvre* demeure un roman injustement oublié. Zola ne manque pas d'y restituer la vie de bohème des peintres impressionnistes, lesquels, malgré leur pauvreté, se sont refusés à tout compromis.

A l'opposé de Balzac, c'est l'œuvre, mieux dire, la théorie de la peinture qui importe et qu'il ne veut soumettre aux « regards stupides des critiques ». La leçon de peinture balzacienne se refuse à toute tendance de copier : « Tu n'es pas un vil copiste, mais un poète »[24]. Le paradigme d'*Un chef-d'œuvre inconnu* reste, à nos yeux, un *pas encore* qui témoigne du désir de perfectionner l'œuvre et de la retoucher. C'est la beauté parfaite, l'unicité de l'oeuvre qui hante le vieux Frenhover. C'est la création qu'il aime et dont il ne saurait se séparer : « Ma peinture n'est pas une peinture, c'est une sentiment, une passion ! Ce n'est pas une toile, c'est une femme ! une femme avec laquelle je pleure, je ris, je cause et pense (…). Voilà dix ans que je vis avec cette femme, elle est à moi, à moi seule, elle m'aime »[25]. L'espace de l'atelier devient aussi celui de la critique picturale, de la démarche métalinguistique. La nouvelle de Balzac constitue en même temps un récit initiatique - le sacrifice de Gillette (elle sera murée dans l'œuvre) renvoie au conte de Michel Tournier, *Les suaires de Véronique*. Véronique, collectionneuse d'images prises sur-le-vif, s'avère être une ogresse de l'image photographique. Elle finit par avoir la peau de son modèle, Hector, et les indices ne tarderont pas à se faire voir : sur le papier photographique il y avait les empreintes sanglantes laissées par le corps d'Hector.

Conclusion

Si dans le cas de l'écriture zolienne, l'œuvre aboutit à déprécier le modèle réel, chez Proust, rappelons-le, Zéphora, la toile de Botticelli, mise à côté d'Odette, finit par embellir la femme, par un effet de

Scanned with OKEN Scanner

contiguïté, de transfert de qualités, conduisant à la valorisation d'Odette. *L'Oeuvre* de Zola évoque, en revanche, la quête de l'unicité. Christine, la femme du peintre sera, finalement, le double imparfait de l'autre. Elle arrive à être dévorée par sa propre image. « Toute chose - observe Clément Rosset (*Le Réel et son double*) - a le privilège de n'être qu'une, ce qui la valorise ». La réconciliation avec l'autre - nous l'avons déjà vu - sera impossible. L'image détruit le modèle. Claude ne semble aimer que la représentation de Christine. Celle-ci aura beau se débarrasser de sa rivale. L'Œuvre tend à effacer le présent et le modèle physique s'avère être, tout compte fait, une faillite. La peinture va annuler Christine, car tout essai de répétition tautologique est voué, nul doute, à l'échec. Zola privilégie donc l'œuvre, c'est- à- dire, l'image narrativisée. Le jeu paraît plus pervers qu'on ne s'y attendait : Christine, le modèle réel, n'est qu'une « trompeuse doublure », destinée à vieillir, à subir l'épreuve du temps, devant une œuvre qui se veut parfaite : « La singularité est par définition imitable, mais non pas duplicable »[26], conclut rituellement Clément Rosset. Comme toute duplication présuppose un modèle et une copie, Zola, après avoir tant soit peu hésité, nous conduit à une conclusion prévisible : l'original, le modèle physique n'est qu'un double truqué ; reste que l'image de l'œuvre est la seule à privilégier. Ayant beau être le double de l'unicité, Christine a été réduite à l'état d'un simple jouet.

Notes

[1] Gérard Genette, *Figures IV*, Seuil, 1999, p. 120.
[2] *Ibid., p.* 127.
[3] Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Gallimard, 1967, p. 24.
[4] Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Seuil, 1977, p. 233.
[5] Marcel Proust, *Un amour de Swann*, Gallimard, 1967, pp.49-51.
[6] Emile Zola, *L'Oeuvre*, Fasquelle, 1985, p.150.
[7] Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure*, Seuil, 1981, p. 37.
[8] Emile Zola, *L'Oeuvre*, Fasquelle, 1985, p. 36.
[9] *Ibid.*, p. 52.
[10] *Ibid.*, p.58.
[11] *Ibid.*, p. 108.

Scanned with OKEN Scanner

[12] *Ibid.*, pp. 134-135.
[13] *Ibid.*, p.194.
[14] *Ibid.*, p. 287.
[15] *Ibid.*, p. 290.
[16] *Ibid.*, p. 291.
[17] *Ibid.*, p. 292.
[18] *Ibid.*, p.303.
[19] *Ibid.*, pp. 412-413.
[20] *Ibid.*, p. 411.
[21] *Ibid.*, p. 415.
[22] *Ibid.*, p.422.
[23] *Ibid.*, p. 423.
[24] Honoré de Balzac, *Nouvelles*, Editions en langues étrangères, 1963, p. 358.
[25] *Ibid.*, p. 365.
[26] Clément Rosset, *Le Réel et son double*, Gallimard, 1987, pp. 57-58.



Scanned with OKEN Scanner

HORIA CAPUSAN

Thérèse Raquin – le « mauvais démiurge »

L'espace imaginaire de *Thérèse Raquin* se précise dès le début dans une longue description quasi-balzacienne. Mais à la différence de Balzac qui, dans la plupart de ses oeuvres commence par une description d'un espace ouvert qui se rétrécit peu à peu jusqu'aux dimensions d'une « cellule sociale », dans ce roman, au contraire, c'est par la cellule que l'on commence. Le passage du Pont-Neuf est à vrai dire une cellule dans tous les sens du mot:

« Au bout de la rue Guénégaud lorsque on vient des quais on trouve le passage du Pont-Neuf, une sorte de corridor étroit et sombre qui va de la rue Mazarine à la rue de la Seine. Ce passage a trente pas de long et deux de large, en plus il est pavé de dalles jaunâtres usées, descellées, suant toujours une humidité âcre; le vitrage qui le couvre, coupé à angle droit et noir de crasse. Par les beaux jours d'été quand un lourd soleil brille les rues, une clarté blanchâtre tombe des vitres sales et traîne misérablement dans le passage. Par les vilains jours d'hiver, par les matinées de brouillard, les vitres ne jettent que de la nuit sur les dalles gluantes, de la nuit salie et ignoble ».

Certes, ce n'est pas le seul exemple de ce type; chez Zola il suffit de citer la mine de *Germinal*. Avec une différence quand même; dans ce roman, l'espace clos n'apparaît pas au début; il ne prend que lentement possession des êtres qui se voient engloutis. Ici, au contraire, cet espace est primordial; il n'y a rien avant que de vagues allusions à la vie antérieure à Vernon. Les personnages sont dès le début dans cette « tombe ». Située à côté de la Seine, elle semble être comme un piège qui se renferme sur les voyageurs imprudents (c'est pour cela qu'il

Scanned with OKEN Scanner

n'est pas indiqué de s'y attarder). Et comme s'il n'était pas assez, ce tombeau au coeur de Paris se compose de plusieurs autres tombeaux: le corridor proprement dit, les boutiques, les chambres de Thérèse et de Camille; si on veut échapper à un « cercueil », on est sur de se retrouver ensuite dans un cercueil plus large. « Lasciate ogni speranza voi ch'entrate »[1]. Cette symbolique du caveau apparaît à des intervalles assez réguliers, comme pour marquer son inexorabilité. Elle se manifeste aussi dans l'égoïsme craintif de Mme. Raquin, dans l'allure et le teint blafard de Camille, dans l'obscurité gluante qui semble noyer le monde tout entier:

« Pendant le jour, le regard ne pouvait distinguer que l'étalage dans un clair-obscur adouci » (p. 39).

« Camille, grandi, sauvé de la mort, demeura tout frissonnant des secousses répétées qui avaient endolori sa chair. Arrêté dans sa croissance, il resta petit et malingre. Ses membres grêles eurent des mouvements lents et fatigués. Sa mère l'aimait davantage pour cette faiblesse qui le pliait. Elle regardait sa pauvre petite figure pâlie avec des tendresses triomphantes, et elle songeait qu'elle lui avait donné la vie plus de dix fois. [...] Madame Raquin se mettait à trembler lorsqu'on lui conseillait d'envoyer son fils au collège; elle savait qu'il mourrait loin d'elle, elle disait que les livres le tueraient » (p. 36).

« [...] parfois des hallucinations la prenaient; elle se croyait enfouie au fond d'un caveau, en compagnie de cadavres mécaniques remuant la tête, agitant les jambes et les bras lorsqu'on tirait des ficelles » (p. 50).

C'est un univers où rien ne devrait arriver, un monde de pierre et de fer, où le temps ne coule plus, coincé entre la vie quotidienne monotone et les soirées de jeudi, tout aussi monotones. C'est le monde du péché[2]. Quel a été ce péché? Qui le sait? Peut-être l'égoïsme de Mme. Raquin, peut-être la venue de la famille à Paris, peut-être le mariage (ce qui nous enverrait sur une piste du type psychanalytique, Thérèse et Camille sont presque soeur et frère), mais le mieux c'est de dire qu'on l'ignore. Ainsi, un mal inconnu et omniprésent semble régner sans partage sur la vie des héros.

Scanned with OKEN Scanner

Et pourtant, tout n'a pas encore été dit. Déjà le suintement et la crasse annoncent la présence d'un autre élément. Plus on avance dans la lecture du roman, plus on se rend compte que l'eau, l'élément liquide et instable par excellence, s'oppose de plus en plus souvent à la rigidité des murs et de la pierre ambiante. Sa présence dénote un désir inassouvi qui commence à se réveiller:

« Quand elle était seule, dans l'herbe, au bord de l'eau, elle se couchait à plat ventre comme une bête, les yeux noirs et agrandis, le corps tordu, près de bondir. Et elle restait là pendant des heures, ne pensant à rien, mordue par le soleil, heureuse d'enfoncer ses doigts dans la terre » (p. 39).

Même Camille, le « quasi-cadavre » a parfois des moments où la vue de la Seine semble faire naître en lui une vie plus intense:

« Le soir, abruti, la tête pleine de quelque sotte histoire contée à son bureau, il traversait le Jardin des plantes, et allait voir les ours , s'il n'était pas trop pressé. Il restait là une demi-heure, penché au-dessus de la fosse, suivant du regard les ours qui se dandinaient lourdement; les allures de ces grosses bêtes lui plaisaient; il examinait les lèvres ouvertes, les yeux arrondis, goûtant une joie d'imbécile à les voir remuer » (p. 46).

Il faut noter la présence dans ce fragment de deux symboles du renouvellement: les plantes et les ours.

Un autre élément apparaît dans les mêmes contextes imaginaires: le feu. Avec sa doublure céleste, le soleil, il symbolise le même attrait de la liberté. Ce n'est pas par hasard si Thérèse reste longtemps à contempler les plaques de lumière faites par le soleil ; sa passion, son tempérament voluptueux sont souvent décrits en termes de feu.

Eau et feu – ce sont deux termes qui forment de nombreuses combinaisons. L'une d'elles, c'est l'alcool, qui apparaîtra dans *L'Assommoir*. Une autre combinaison, c'en est le sang[3]. Substance ambivalente, il est l'image d'une intériorité qui commence à refaire surface. Mais il est aussi le feu qui brûle à l'intérieur sans être visible, tout comme cette passion inconnue de tous; d'ailleurs, les deux amants, malgré leur passion,

sont versés dans l'art difficile de l'hypocrisie; ils savent magistralement cacher leur amour et ils seront perdus lorsqu'ils ne pourront plus contrefaire l'indifférence.

Cette symbolique du sang explique aussi une faculté que les deux amants partagent avec certains personnages dostoievskiens (par exemple le narrateur des Humiliés et insultés, le prince Mychkine, Raskolnikoff ou Ivan Karamazoff) – la télépathie. Thérèse et Laurent se comprennent parfaitement sans se dire mot, et ils font les mêmes cauchemars la même nuit. Il ne s'agit pas d'un don surnaturel – c'est tout juste une autre fonction de la chair et du sang (« un lien de sang et d'horreur », p. 131):

« La nature et les circonstances semblaient avoir fait cette femme pour cet homme et les avoir poussés l'un vers l'autre. A eux deux la femme nerveuse et hypocrite, l'homme sanguin et vivant en brute, ils faisaient un couple puissamment lié » (p. 75).

Avec ce renouveau du symbolisme, on comprend mieux la scène capitale du meurtre de Camille, scène qui est marquée par la présence concomitante des deux éléments évoqués: l'eau de la Seine et le feu céleste du crépuscule. Et ce n'est pas là un hasard, car ce sont des éléments du renouveau, du temps qui reprend son cours. En tuant Camille (en le lançant dans l'eau purificatrice comme on renvoie au désert le bouc émissaire), les amants voudraient renouveler le temps, commencer à nouveau leur vie. Le sacrifice assume ainsi une fonction propitiatoire. Il devrait détruire le passé comme l'eau a englouti le noyé. Et il semble réussir. Camille est bien mort, personne ne semble se douter de la vraie cause de sa mort; et les amants joueront si bien la comédie, qu'ils seront ensemble. Le temps nouveau semble s'être mis en route. La victoire se traduit alors par un renforcement de la symbolique du renouvellement:

« Le voyage fut silencieux. Laurent, avec une audace et une impudence parfaites, glissa la main le long des jupes de la jeune femme et lui prit les doigts [...]. Il semblait à Laurent et à Thérèse que le sang de l'un allait dans la poitrine de l'autre en passant par leurs poings unis, ces poings devenaient un foyer ardent où leur vie bouillait. Au milieu de la

nuit et du silence navré qui traînait, le furieux serrement de main qu'ils échangeaient était comme un poids écrasant jeté sur la tête de Camille pour le maintenir sous l'eau » (p. 108).

Symboles du sang et de la télépathie aboutissent ici à un complexe imaginaire de l'expiation.

« Le cadavre avait, en outre, un air étriqué, une allure maigre et pauvre; il se ramassait dans sa pourriture; il faisait un tout petit tas. On aurait deviné que c'était là un employé à douze cents francs, bête et maladif, que sa mère aurait nourri de tisanes. Ce pauvre corps grandi entre des couvertures chaudes grelottait sur la dalle froide » (p. 116).

Il faut noter que le cadavre est toujours le signe d'une ambiguïté. D'un côté, il est incontestablement le signe d'une mort; le cadavre est un corps d'où toute vie s'est retirée. Mais de l'autre côté, il est un corps qui continue d'être présent, d'être là, d'être vivant, malgré la mort; la cadavre est malgré tout le signe d'une survie, en dépit des apparences contraires[4]. Un cadavre est là pour vous montrer qu'il n'est pas mort en fait, que ce que vous croyiez être sa disparition n'a été en fait qu'une farce.

Ce n'est pas d'ailleurs que le cadavre de Camille qui apparaît de plus en plus souvent, prenant possession de la maison des époux et se substituant à Laurent qui avait eu l'illusion de pouvoir se substituer à lui. Cette transformation n'affecte pas seulement le noyé; tous les personnages deviennent plus ou moins des cadavres. Madame Raquin paralyse; Susanne est déjà presqu'un spectre; Laurent sent son corps devenir de plus en plus rigide dans son costume déjà le jour des noces; Thérèse ressent de plus en plus souvent « l'instinct de la Nirvana ». De l'autre côté, l'eau rédemptrice semble presque disparaître, et le feu bienveillant de la cheminée semble lui aussi contaminé comme dans la scène de la nuit de noces. La boutique ressemble toujours plus à un caveau; cette disparition ou contamination des éléments mouvants, cette rigidification des êtres et des choses semble dire que l'expiation a échoué, que le temps reste toujours immobile.

Et si les figures représentant le destin pouvaient au moins échapper à cette mort lente! Mais elles sont tout aussi impuissantes. Madame

Scanned with OKEN Scanner

Raquin, qui se trouve à l'origine de la tragédie et qui sera vengée à la fin, est un sphinx bien pitoyable; clouée sur sa chaise et ne pouvant pas dénoncer les assassins, elle ressemble plutôt à l'orateur muet de Ionesco. Le commissaire Michaud joue aussi le rôle du destin; avec ses histoires de coupables impunis, il fait découvrir aux amants la possibilité du crime. C'est lui qui annonce à la vieille la mort de son fils; et enfin, c'est lui qui, en proposant le mariage des amants, les condamnera aux peines éternelles; mais c'est un destin ridicule qui agit à son propre insu.

Et comme le péché n'est pas expié, comme le temps n'avance pas, ce seront les figures de la permanence maléfique qui occuperont le devant de la scène. Outre le cadavre, il y a la cicatrice de Laurent. Comme le cadavre, la cicatrice est le signe d'une survivance, une blessure fermée mais toujours visible, qui rappelle toujours ses origines. C'est pour cela que Laurent essaiera sans succès de « s'en débarrasser ».

Une autre figure de la survivance maléfique c'est le portrait de Camille. Il est lui aussi une figure du destin; le tableau maladroit de Camille peint par Laurent anticipe déjà la noyade. Mais après, dans la scène de la nuit de noces, c'est Laurent qui s'effraiera de la présence du noyé dans le tableau.

Il y a aussi une autre forme de cette permanence: l'incarnation. Le chat tigré de la famille Raquin n'est pas seulement un autre « avatar » du noyé, qui terrorisera le meurtrier; il sera aussi une image du mal persistant. Il est là au début du roman; avant le meurtre, Thérèse le tient dans ses bras comme pour montrer qu'elle a déjà « épousé » le péché; vers la fin, en le tuant, Laurent croira pouvoir détruire encore une fois le mal qui le ronge. Ce n'est pas par hasard non plus si, pendant un moment de gaieté, Thérèse plaisante, en présentant le chat comme le « dénonciateur » de leur débauche.

Le comble de cette « fixité du temps » sera lorsque, ne pouvant commencer une nouvelle vie, les deux meurtriers seront réduits à faire toujours les mêmes gestes, à répéter toujours les mêmes mots. Les tableaux de Laurent qui ont tous « un air de famille », les querelles sans fin, la comédie du remords jouée par Thérèse, la débauche, les tentatives d'auto-dénonciation (qui, à la différence de Raskolnikoff n'aboutiront à rien) – tout cela se répète; et à la fin, un nouveau meurtre

Scanned with OKEN Scanner

s'imposera comme nouvelle nécessité, mais il sera aussi raté et il débouchera sur le suicide;

« Ils échangèrent un dernier regard, un regard de remerciement en face du couteau et du verre de poison. Thérèse prit le verre, le vida à moitié, le tendit à Laurent, qui l'acheva d'un trait. Ce fut un éclair. Ils tombèrent l'un sur l'autre foudroyés, trouvant enfin une consolation dans la mort » (p. 268).

Ainsi, Thérèse et Laurent semblent avoir été les jouets d'un destin malveillant qui les a poussés au crime, en leur promettant une autre vie, pour les asservir encore plus. Le « mauvais démiurge » a triomphé au prix de la vie de ses victimes trompées.

Notes

[1] Dans *La Divine Comédie* aussi les hérétiques sont enfermés dans des cercueils en fer brulant, et les traîtres sont pris dans un lac glacé. V. p. 117 –126 et 421 – 457.

[2] L'agnostique Zola retrouve ici l'une des symboliques du péché des plus anciennes. On a déjà vu Dante. On peut songer au pécheur de Kierkegaard qui arrive dans un désert rocailleux et demande à Satan l'heure qu'il est. Et celui-ci répond: « L'éternité ». D'ailleurs, selon André Scrima, le Temps « glacé » est le propre de la condition déchue. V. *Timpul Rugului Aprins*, p. 129.

[3] Voir par exemple G. Bachelard, L'eau et les rêves, p. 129 – 137.

[4] C'est pour cela que la croissance du cadavre dans *Amédée ou comment s'en débarrasser* est si inquiétante; elle ne fait que confirmer la survie du cadavre.

Bibliographie

Zola, Emile, *Thérèse Raquin*, Paris, Le Trésor des Lettres Françaises, 1974.

Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves*, 22 ème réimpression, Paris, José Corti, 1989.

Alighieri, Dante, *Divina Comedia*, vol. I L'Inferno, Roma, 1980.

Scrima, André, *Timpul Rugului aprins*, Bucuresti, Humanitas, 1997.

Scanned with OKEN Scanner

Le ventre de Zola

Avril –mai 1992. Les panneaux de *gauche* des abribus d'Angers portent des drôles de panneaux : « *Non, Poe ne se change pas à 30000 km!* » « *Non, Rabelais ne veut pas dire petit et costaud!* » « *Non, Zola n'est pas un fromage italien!* ». C'est le petit délire de l'humour au second degré que pratiquait Jack Lang à la même époque en faisant entrer Sylvester Stallone dans la Légion d'Honneur alors que sa place eût été, compte tenu des antécédents (Rocky, Rambo et Cie) dans la Légion étrangère. La Librairie Richer n'a probablement rien à voir avec le mitterrandisme culturel, mais le clin d'œil est bon pour pousser la vente.

Interloqué comme tout étranger, je me fais procurer le petit format des affiches et quelques mois plus tard je me mets à les regarder de plus près. Je remarque que *La Bête humaine* (il s'agit du livre) est placé sur un plateau à fromage et que juste sous le postérieur masculin il y a un couteau qui pourrait bien mettre en danger les fleurs du mâle. La récupération du texte de Zola passerait donc par la castration. Passent les jours et passent les semaines et me voilà en train de lire un passage qui me dit quel était le rapport entre la vie de l'écrivain et les fromages : ses camarades du lycée Saint-Louis à Paris l'appelaient Gorgonzola « *pour railler ses origines italiennes et sa pauvreté de boursier* » (Jacques Duquesne, 53, col. I). Pour la naturalisation de Zola en tant que « non fromage italien » il a fallu supprimer « gorgon » du nom du produit de la péninsule. Et *c'est pas évident*, vu ce que les Gorgones veulent dire.

29 septembre 1902. Zola est trouvé mort, asphyxié. « *Mort accidentelle* » dira Braunschvig en 1926 (voir 1939, 112). « *Il mourut accidentel-*

lement », nous fait savoir Des Granges en 1936 (voir 298). Ils étaient profs de Première (le premier au Lycée Louis-le-Grand, l'autre au Lycée Charlemagne) et ils n'avaient pas le droit (ni la raison) de s'interroger sur les conclusions d'une enquête officielle. Lanson ne nous en disait rien en 1912, il pensait même que Zola était mort en 1903 (voir son *Histoire*..., douzième édition, 1078, note 1).

« *Il meurt à Paris, d'une asphyxie probablement accidentelle, mais peut-être malveillante* », note Marcel Girard en 1972, qui se permet de reprendre pour le milieu scolaire une hypothèse déjà largement diffusée par Armand Lanoux (Bonjour M. Zola). Sa formule est somme toute bien normande : *peut'êt' ben qu'oui, peut'êt' ben qu' non'*. « *Un inspecteur de la police regarde la cheminée : le conduit est bouché par des gravats. Accident, crime ? On parlera même d'une „farce" commise par des gens qui auraient voulu „empester" Zola, jugeant que ses ouvres avaient „empesté" la France. Cependant, le gouvernement ne tient pas à se mettre sur les bras une nouvelle affaire Zola. Et l'enquête sera assez rapidement close* » nous dira Jacques Duquesne vingt ans plus tard (1992, 58, col. III).

1908. La République qui n'avait pas trop voulu connaître la vraie cause de cette mort transfère les cendres du défunt au Panthéon. Une réparation symbolique ? En tout cas, elle n'a pas fait l'unanimité : « *Un fait monstrueux, la translation des restes d'Emile Zola, chantre de la Débâcle, au Panthéon désaffecté, suffit à définir cette triste époque. Pourquoi ce sacrilège ? Parce que Zola, ayant été la voix du dreyfusisme et le principal insulteur de l'Etat- Major français, il importait au régime républicain et à la nation juive, complices et solidaires, qu'il fût honoré, comme un grand citoyen, de la reconnaissance de la Patrie* » - écrira Léon Daudet en 1934 (*Vers le Roi*, 46). Le fils de l'auteur des *Lettres de mon moulin* n'était pas un tendre. Aussi ne mâche-t-il pas ses mots, même s'il parle d'un adversaire mort trente ans auparavant: « *L'homme de lettres est devenu singulièrement puissant, en bien comme en mal, dans la société moderne (...). Puissant par son instinct, si cet instinct est celui d'un Zola, dispensateur des méfaits de l'anarchie sociale et de l'ignorance* » (*Vers le Roi*, 151).

Scanned with OKEN Scanner

En voilà un qui dit franchement qu'il ne peut pas digérer l'auteur du Germinal. Il avait ses propres raisons : « la République m'a assassiné un bel enfant de quatorze ans et demi ; aussi n'ai-je plus qu'une pensée : la tuer à mon tour, la Gueuse, avant de disparaître » (ibid., 10).

Mais en ce qui concerne Zola, le mot est dit : ignorance. C'est ce que l'on a toujours reproché à l'écrivain à propos de sa théorie et des ses rapports avec la science.

« *Vulgarisation frivole d'hypothèses scientifiques péniblement assimilées par l'auteur* » (PDJ, 1900, 276), « *les vrais savants n'ont pas paru prendre au sérieux ce laboratoire auxiliaire, où une „famille" chimérique fut trente ans mise en observation et sommée de livrer au romancier la raison „scientifique" de ses vertus et surtout de ses vices, de ses tares, de ses ridicules, de ses déviations monstrueuses* » (PDJ, 277-78).

« *Expérimentations scientifiques, ou explications techniques, tout le scientifique et le technique se valent chez M. Zola : il n'est même pas vulgarisateur comme M. Jules Verne. Ce n'est chez lui qu'agitation confuse, étalage incohérent de mots savants ou spéciaux, qui étourdissent sans éclairer. C'est de la science en trompe l'œil* » (LS, 1912, 1079).

« *Forme naïvement caricaturale* » *de la grande illusion de toute la science et de la philosophie de cette époque* » nous dira Barrière dans *La vie intellectuelle en France* (1974, 518).

Plus prudent, car il vit déjà à l'époque de la *Communication*, Michel Raimond note : « *Il faut se défier des déclarations d'un Zola prompt à souligner, ne fut-ce que dans un but publicitaire, la rigueur de son plan* ». Ou encore : « *Il reconnaissait que la réalité vivante se chargeait souvent de démentir toutes les théories. Il reste qu'elles se dressent, du début jusqu'à la fin des Rougon-Macquart, comme l'appareil scientifique de l'œuvre. Zola les prenait-il au sérieux ? N'y voyait-il qu'un moyen d'attirer l'attention sur son entreprise? Il y trouvait sans doute une hypothèse de travail* » (*L'histoire du roman depuis la Révolution* 1991, 108).

Ces passages nous montrent que Zola était décalé par rapport à son époque. Il avait d'abord manqué deux fois son baccalauréat, ce qui était déjà un peu trop pour son temps. Jugez vous-mêmes en apprenant l'une

Scanned with OKEN Scanner

de ses perles : il avait affirmé que Charlemagne était mort sous le règne de François I-er! (Duquesne, 55). Quel modèle ferait-il pour les élèves et étudiants de nos jours ? Ce qui est bien étonnant par ailleurs, c'est que les historiens se mettent d'accord pour l'enregistrer comme une personnalité représentative pour le Second Empire et passent à côté de lui pour la Troisième République (voir Lanson en 1912, Tableaux chronologiques, 1232-35, Henri Clouard, 1947-paru en 1952, 7 et 13, Barrière en 1974, 46). N'avait-il pas bien appris le Credo républicain ? Car voici ce que l'on pouvait lire dans les colonnes du « Courrier du Pas- de-Calais » le 17 juillet 1880 :

« *Je crois en la République, et en Grévy et en Gambetta ses fils dévoués, nos concitoyens qui ont été conçus et son nés pour soutenir les droits de l'homme, qui ont souffert sous l'Empire, et y sont demeurés comme morts, mais sont ressuscités le 4 septembre 1780 et sont montés à la tribune peu de temps après s'être assis sur les bancs de l'Assemblée nationale, d'où ils ont jugé les traîtres, les ministres de l'ordre moral. Je crois à l'égalité, à la noble république, à la communion des peuples, à la rémission des utopies et à la résurrection du bonheur commun, et à la vie fraternelle* » (Jean-Pierre Bois, *Histoire des 14 Juillet*, 164).

On sait qu'il avait conçu des Evangiles, que le monoxyde carbonique ne lui a pas permis d'achever. Y était-il de vraie foi républicaine ? Certains le pensent et si Lanson l'approuve, c'est que Zola avait trouvé la bonne voie. Lanson savait bien de quoi il s'agissait, lui qui avait fait virer Brunetière : « *Aussi longtemps que M. Brunetière fut puissant M. Lanson ne cacha point aux populations attardées l'admiration, le culte, le reconnaissance qu'il avait pour M. Brunetière. Mais quand l'astre de M. Brunetière commença de baisser dans les ciels intellectuels et dans les ciels politiques (...) M. Lanson ne cacha point aux peuples qu'il venait de s'apercevoir que ce Brunetière n'était pas précisément un critique et un écrivain de défense républicaine. La vérité avant tout* » -conclut notre informateur (Péguy, L'Argent, 99-100).

Zola ne vivait pas précisément à une époque qui fût capable de le digérer. C'était le temps d'un coup d'Etat foiré par un général populaire peut-être aussi en raison de son nom, qui rappelait le pain quotidien :

Scanned with OKEN Scanner

« Boulanger s'était imposé au cours de la revue du 14 juillet 1886. La prestance du beau général ministre de la Guerre, dont l'allure tranchait avec le ventre assez républicain des autres ministres et la face trop austère de Grévy, ajoutait un argument à la popularité que lui valaient déjà sa volonté apparente d'insuffler à l'armée un esprit démocratique – les curés sac au dos ! -et sa fermeté évidente à l'égard de l'Allemagne »- nous rappelle Jean-Pierre Bois (op. cit. 195). Parallèlement à cette crise, le gouvernement devait gérer l'affaire Dreyfus, qui aurait peut-être tourné rond si Zola ne s'en était pas mêlé. Et pour bien faire les choses, le voilà qui meurt d'une façon suspecte. C'était bien trop pour la pauvre République.

Note finale. Nous avons déjà vu ce qu'en pensaient ses adversaires de droite de l'écrivain. Il y a toute une histoire de la cuisson des textes de Zola dans les fours communistes. Dans sa vaste étude sur le roman historique, datant de sa période sage au sein du marxisme-léninisme, Lukàcs remarquait la présence de la violence dans les romans de l'écrivain français et y voyait « *la perte de la capacité de comprendre les grands problèmes du temps* ». « *La description des phénomènes corporels fait valoir une brutalité enveloppée dans une mystique du biologique* » (voir 1955 dans la version roumaine de 1978, 22 et 25). Mais il s'agit d'une autre paire de manches, que l'analyse ici présente ne saurait découdre pour des raisons bien évidentes, littéralement et dans tous les sens.

Bibliothèque du texte

Agulhon, Maurice, Bonte, Pierre, (1992) *Marianne. Les visages de la République*, Découvertes Gallimard.

Barrière, Pierre, (1974) *La vie intellectuelle en France, du XVI–e siècle à l'époque contemporaine*, Editions Albin Michel.

Billy, André, (1928) *La littérature française contemporaine*, Librairie Armand Colin.

Bois, Jean-Pierre, (1991) *Histoire des 14 Juillet, 1789-1919*, Editions Ouest France.

Scanned with OKEN Scanner

Boisdeffre, Pierre de, (1958) *Une Histoire vivante de la Littérature d'aujourd'hui*, Librairie Académique Perrin, trad. roumaine de la septième édition parue aux Editions Univers, Bucuresti, 1972.
Braunschvig, Marcel, (Docteur ès Lettres, Professeur de Première au Lycée Louis-le-Grand) (1939) *La littérature française contemporaine étudiée dans les textes*, 7- e édition revue et complétée.
Clouard, Henri, (1947, 1952) *Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours*, Albin Michel.
Daudet Léon, de l'Académie Goncourt, (1934) *Vers le Roi*, Editions Bernard Grasset.
Des Granges Ch. –M., Docteur ès Lettres, Professeur de Première au Lycée Charlemagne, Pierre, A. –V., (1936) *Les romanciers français* (anthologie commentée), Hatier, 1936.
Duquesne, Jacques, (1993) EMILE ZOLA *Celui qui divisa la France*, „Pèlerin Magazine", no. 5762 du 7 mai , 56-58.
Gilbert, K. E., Kuhn, H, (1953) *A History of Esthetics*, version roumaine parue aux Editions Univers, Bucuresti, 1972.
Girard, Marcel, (1972) *Notice biographique, Notice historique et littéraire, Notes explicatives, Ducumentation thémathique, Dossier des Jugements* pour le volume Emile Zola, *L'Assommoir* (extraits) Librairie Larousse.
Lafargue, P. (gendre de Marx) dans le volume Marx Engels *Despre artă,* Editura politică, Bucureşti, 1967, 559- 662.
Lanson, Gustave, Directeur honoraire de l'Ecole Normale Supérieure, (1912) Histoire de la littérature française, 12 –e édition, Editions Hachette.
Lukàcs, Georg, (1920) *Die Theorie des Romans*, version roumaine parue aux Editions Univers, Bucuresti, 1978 /(1955) *Der historische Roman*, version roumaine parue en 1978 aux Editions Minerva, Bucuresti, 1978, voir tome II / (1963) *Die Eigenart des Ästhetischen*, II, version roumaine parue en 1974 aux Editions Meridiane, Bucuresti
Mardare, Gabriel, (1993) *Logique défigurative et sémioplastie*, texte paru dans le volume LIMBAJE SI COMUNICARE, les Editions Institutul European, 1995.

Scanned with OKEN Scanner

Martini, Fritz, (1968, 15–e édition) *Geschichte der deutschen Literatur*, version roumaine parue aux Editions Univers, 1972.
Narkirier, F.S. (1980) *Frantsuzskij roman nashykh dnej*, Institut de littérature universelle A. M. Gorki, Les Editions Nauka, Moscou.
Péguy, Charles, ***L'Argent, suivi de l'Argent suite*** (1912-1913), Gallimard, 13-e édition, 1942 (première édition: 1932).
Petit de Julleville, L., (professeur à la Faculté des Lettres de Paris), (1900) *Histoire de la littérature française*, Masson et Cie Editeurs, 15 – e édition.
Raimond, Michel, (1991) *Le roman depuis la Révolution*, Huitième édition, troisième tirage, Armand Colin Editeur.

Scanned with OKEN Scanner

MIHAI BOTEZ

Emile Zola – un freudien avant la lettre

La réception critique de l'œuvre de Zola n'a pas vécu « cien años de soledad » ; au contraire, elle a stimulé les avis les plus divergents quant á la valabilité de la démarche idéologique et scripturale de l'auteur des *Rougon-Macquart*. Cent ans après sa disparition, ni l'enfer ni le paradis n'est le siège de cette âme frémissante de vie. Sa terre d'élection reste toujours la nôtre, avec ses joies mais aussi ses injustices, avec l'espoir des félicités à venir comme avec la misère des conditions sociales à subir. En dépit de son départ pour un monde meilleur, Zola reste un compagnon-enseigne pour le nôtre. De son vivant, Zola s'est toujours montré un esprit incommode, ce qui lui a valu pas mal d'ennuis et de griefs. Contesté par ses propres partisans naturalistes (« Le manifeste des cinq » prenant position hostile à la facture de son roman *La Terre*), approuvé par une critique d'orientation socialiste pour le courage de ses révélations au sein de la société de son temps, Zola s'impose par le fait même d'obliger en parler. On peut ne pas l'aimer, c'est selon ; on ne peut l'omettre de vue : il est trop grand pour le passer de côté.

Même pour une minorité de lecteurs actuels, ceux qui ne se rebutent pas à parcourir de bout en bout certains de ses livres et qui ne rechignent pas devant de passages dits « imbuvables », Zola a encore son mot à dire pour ne pas les découvrir dans leur attente. Le créateur de cette nouvelle *Comédie Humaine* n'a pas perdu son filon nourricier dans les sables de l'indifférence. D'abord parce que c'est quelqu'un qui nous connaît, nous, ses semblables, avec nos démons premièrement. Ensuite, parce qu'il nous comprend tels quels et nous montre une voie d'échappement ou au moins une solution de résistance. Il n'écrit pas

pour glorifier un monde sillonné d'imperfections, mais pour chercher des moyens de redressement, de survie dans des conditions difficiles. Là-dessus son apport est loin d'être négligeable. Ce n'est pas d'avoir été statufié par l'histoire littéraire comme chef de file du courant naturaliste en France comme à l'étranger qui lui assure le statut de classique des lettres dans la littérature mondiale. Le lecteur digne de ce nom ne recherche pas dans un livre les fondements théoriques d'une esthétique, quelle qu'en soit la dénomination. Il est intéressé par l'authenticité de la « tranche de vie qu'on lui sert en pâture et se déclare satisfait de ce qui le garantit contre l'imposture, la contrefaçon. C'est de quoi Zola s'est assuré, avant d'écrire, par tout un échafaudage de théories de souche scientifique, novatrices pour son époque, et par un talent vigoureux à même de les mettre en œuvre de façon convaincante. De ce côté-là, à savoir la sincérité de la démarche suivie, il n'y a presque rien à lui reprocher. Il peut avoir ailleurs assez de défaillances, mais non pas celle de la mystification. Dans tous ses écrits, et même dans ses actions d'artiste-citoyen, d'individu conscience d'une nation, Zola nous apparaît comme tout le contraire d'un mystificateur, d'un farceur de l'espèce encore vivante à ce temps aussi, ne serait-ce que sous les traits des « clercs » incriminés par J. Benda.

C'est cette sincérité poussée aux limites, cette croyance en la légitimité de ses idées – même si tout n'a pas été validé par les recherches ultérieures dans les sciences – qui obligent le lecteur comme le professionnel des lettres à lui accorder la considération qu'il mérite de droit.

La quête de la vérité, celle de l'homme en première ligne, y est partout notable et animée d'un vrai pathos de la découverte et de l'expression. Zola rompt, en littérature, avec tout ce qui, sous les espèces d'un fallacieux romantisme, entichait les œuvres des réalistes, ses devanciers, de vues déformées et les ravalait au nombre de simples produits d'inspiration, donc sujets à caution. Epurer le réalisme de ses prolongements illusoires, déformants, à ses yeux, du monde qu'il se proposait de refléter, tel a été en grand le projet de ce scrutateur sans ambages dans la société et les catégories humaines qui la composent. Tout comme chez Balzac ou Stendhal, il y a peu de rouages sociaux dont l'exact fonctionnement lui échappe ou qu'il méconnaisse. Il ne lui a jamais

Scanned with OKEN Scanner

suffi d'imaginer des histoires et des caractères et que, par les artifices de l'art revêtus, il prétende à faire passer comme vrais. La vraisemblance à ce niveau ne l'a point satisfait, lui. Ses ambitions ont été autrement ciblées : investiguer le réel dans sa substance même et lui faire rendre son essence dans des livres qui en puissent valoir comme des documents synthétiques.

Tout comme Kant en philosophie, qui n'a conçu y œuvrer que pour donner des réponses claires à quatre questions fondamentales ayant trait à la « raison pure », Zola ne s'est avisé de coucher sur papier que des analoga littéraires à ce qui fonde ce rapport essentiel : individu / société. Pour parler honnêtement de l'être humain, il lui est apparu tout d'abord impérieux de le connaître tel qu'en est lui-même et non pas selon des observations extérieures ou moyennant la seule subjectivité analytique. Une réponse valable à son « Was ist Mensch ? »exigeait en priorité une connaissance intime et toute scientifique de cet objet si fuyant et tant enjolivé par les littéraires. Si la peinture de l'homme est, chez lui, plutôt sombre, son bonheur vient de ce qu'il l'a réalisée d'après des vues et des croyances tenues pour justes. Aussi Zola s'est-t-il évertué de s'approprier les acquis les plus récents des sciences de l'homme : sociologie, physiologie, pathologie, évolutionnisme. Ce faisant, il n'a pas manqué de se rendre compte de deux choses capitales :

1) l'individu humain n'est pas exactement ce que l'on croyait, à savoir doué de la conscience seule, unie, à même de le conduire sur les cimes de la spiritualité et de la création ;

2) l'évolution de la société, loin d'assurer ce salutaire progrès général de l'humanité, étant si ardemment attendu, a contribué plutôt à sa corruption, favorisant la déchéance chez ses membres.

Ces deux prises de conscience ont suffi à Zola, sous la réserve d'un emploi abusif, pour se forger une vision autre de l'humain. On a imputé à l'écrivain, après coup, de s'être trop fié aux théories déterministes aux acquis balbutiants des branches de la médecine plus ou moins expérimentale, aux hypothèses mal assurées sur le rôle de l'hérédité (celles du dr. Lucas) comme sur la part trop accusée d'animalité dans la créature humaine. En pratique romanesque, cela a mené à la représentation plutôt décevante de l'être ; ce ne serait qu'un « objet » soumis à des détermi-

nations naturelles et sociales implacables. La croyance ancienne à la fatalité, à la destinée immuable contre laquelle on reste impuissant, serait revenue, sous la plume zolienne, revêtue d'évidences scientifiques !

Après d'innombrables interrogations, une question pointe, tenace : Zola s'est-il ou non trompé quant à la vraie nature humaine ? Ou bien : quelle serait la part exacte de scientificité et quelle celle d'erreur dans ce qu'il nous présente comme vérité de l'homme ? Il n'est guère facile d'y trancher. Trouver des raisons et /ou des points faibles aux idées et aux procédés littéraires de Zola, voilà ce qu'une critique divisée a cru bon de faire en analysant les œuvres du romancier. Ainsi a-t-on parlé, parfois pertinemment, d'exagérations, de méprises, d'insuffisances (et même de suffisance) scientifiques, de large crédit fait aux nouveautés improbables etc. Ce côté méfiant semble l'avoir emporté pour un bon laps de temps dans les discussions critiques. Avec le structuralisme, le thématisme, de telles vues se sont fourvoyées du problème épineux mentionné plus haut. Tâcher de reprendre une problématique plutôt expédiée que résolue me semble une mission à honorer par les analystes d'aujourd'hui. Aux solutions de pis-aller, il faudrait proposer des fondements nouveaux, selon l'état actuel de la recherche et de l'interprétation. A coup sûr, Zola nous a lancé aussi un défi, qui a tout l'air du nœud gordien. Défaire sans trancher d'une façon ou d'une autre, telle serait la provocation… Démarche délicate, à prendre ou à laisser, paraît-il. Dans ce qui suit, je ne ferais que signaler une modalité qui me paraît avoir gain de cause dans la démarche. Je suggère donc, comme voie d'approche possible, celle qui s'occuperait des problèmes épistémiques relevant de l'époque où Zola méditait son édifice romanesque. Pour discerner si l'auteur a envisagé réellement un tournant dans la compréhension de l'homme ou s'il s'est limité uniquement à en donner représentation fruste, brutale, choquante de celui-là, il serait profitable de remonter un chemin, scientifique cette fois-ci, et qui a ses origines dans le même genre de préoccupations ; il s'agit de la *psychanalyse*. Contre les tenants d'une psychologie idéaliste et d'une psychiatrie du « régime diurne » de la conscience, Freud a mis les assises scientifiques d'une méthode nouvelle d'explication et de guérison des maladies psychiques. Dans une constellation d'écrits capitaux pour l'intérêt anthropologique

Scanned with OKEN Scanner

comporté, le médecin viennois a démontré le rôle immense, indéniable, joué dans le comportement humain par *l'inconscient*, « cette face cachée de la lune » du psychisme de chaque individu. Cette zone de l'infra-conscient, à l'existence indubitable, est le siège des pulsions engendrées par les instincts primordiaux, dont celui de la sexualité, de l'agression, des besoins vitaux en général. Là est la source des comportements *naturels* de l'individu, l'origine de l'élan vital qui commande les actes essentiels pour le maintien de la vie. Contre cet agissement primaire, rudimentaire, travaillent la culture, l'éducation, les normes sociales civilisatrices. Elles opèrent au niveau de la conscience comme autant de facteurs inhibants et ont comme conséquence le refoulement frustrant des tendances naturelles. Cela dégénère en névrose et prépare la folie. Sans disposer de l'appareil conceptuel forgé de toutes pièces par Freud, le créateur de Rougon-Macquart a fait montre d'un large intérêt accordé au côté instinctuel de ses personnages. Cette zone trouble où se concoctent les passions dites criminelles, la violence et la suppression de l'autre pour des raisons sexuelles notamment, a constitué le domaine d'étude privilégié de Zola. En témoignent les plus naturalistes de ses personnages, Thérèse Raquin et Jacques Lantier entre autres. Incapable de museler la « bête humaine » déchaînée dans l'obscurité de leur être passionnel, parce que insuffisamment instruits à l'école du « surmoi », pour en appeler à la terminologie freudienne, ils présentent devant nous le scénario d'un théâtre psychanalytique classique. Les applicateurs de la méthode freudienne ont trouvé dans de tels personnages des objets idéaux, venant comme à point nommé pour en illustrer les principes. Cette optique a besoin d'une correction et cela dépend de l'angle de vue sous lequel on doit l'appliquer. Zola n'est pas un poète inspiré par une matière primitive et qui se prêterait à être coulée dans des moules romanesques, sans plus. S'il a choisi de mettre en œuvre des comportements naturalistes, c'est pour justement attirer l'attention sur le fonctionnement des mécanismes réels mus par les instincts et produisant les effets visibles à l'extérieur. Loin de se laisser guidé par les aléas d'une intrigue, il a bien jugé de leur rôle et apprécié la portée de leurs effets pour les individus en lesquels il les a examinés.

Scanned with OKEN Scanner

Freud fera le chemin inverse pour arriver à des conclusions pareilles : à partir des comportements chez des sujets bien réels, mais aussi fournis par les créations des artistes, il finira par décrypter les mêmes mécanismes. Dans les deux cas, le rôle des instincts, des forces obscures agissant dans les tréfonds de l'être humain, reste capital. Ces deux pionniers s'étant aventurés sur des continents inconnus de la planète humaine ont également droit à la gloire des explorateurs. Ils ont eu le courage de parler de leurs découvertes au risque d'être pris pour des farceurs ou traités de dilettantes. L'avenir de la psychiatrie a donné pleinement raison à Freud, sa science est universellement reconnue. Pourquoi la méthode de création de Zola, qui s'est occupé en littérature des mêmes problèmes épistémologiques continuerait-elle d'être mise en cause ? Pourquoi refuserait-on au littéraire ce qu'on ne conteste pas au médecin ? La divinité de la Science assouvie, ce César des lettres en aurait-il pour longtemps à attendre son dû ?



Scanned with OKEN Scanner